FRVEH GRIECHISCHE BILDHAVER SCHVLEN

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/fruehgriechische01lang

FRUEHGRIECHISCHE BILDHAUERSCHULEN

ERNST LANGLOTZ

NB
90
L33
v.1

1927

ERNST FROMMANN & SOHN, NUERNBERG

THE J. PAUL GETTY MUSEUM
LIBRARY
© 1944 W. H. Allen
78.87

Copyright Ernst Frommann & Sohn 1927
Druck von F. Bruckmann A.-G., München
Entwurf des Einbands: Emil Preetorius

INHALT

Seite

Einleitung ... 7
Die Tektonik von Solon bis Perikles ... 13
Sichtung der Peplosfiguren ... 26
Sikyon ... 30
Argos ... 54
Kleonai ... 68
Korinth ... 80
Sparta ... 86
Ägina ... 99
Milet ... 103
Ionische Apollines ... 109
Samos ... 118
Naxos ... 126
Paros ... 132
Chios ... 137
Eine nordgriechische Schule ... 140
Pythagoras ... 147
Athen ... 153
Abschluß ... 168
Exkurse ... 170
Anmerkungen ... 175
Verzeichnis der Museen ... 192
Tafelverzeichnis ... 198
Nachwort ... 203

Alles was geschieht, ist Symbol, und indem es vollkommen sich selbst darstellt, deutet es auf das Übrige . . .
Goethe an Schubart, 4. April 1818

Wie groß uns der Bereich auch erscheinen mag, den der bildende Künstler kraft eigener Phantasie mit neuen Gestalten und Formen bevölkert, die Griechen haben den bildenden Künstler nicht zu den primär schöpferischen Menschen gezählt. Sie ließen ihn nur als Handwerker und damit als Menschen gelten, dem es versagt war, an dem eines freien Mannes allein würdigen Leben teilzuhaben. Noch Plutarch vertritt diese Anschauung, sogar mit dem Hinweis auf die größten Künstler der griechischen Vergangenheit, Phidias und Polyklet. Kein Schriftsteller des VI. und V. Jahrhs. findet die Kunstwerke der Bewunderung wert, die in den Heiligtümern von Athen, Delphi und Olympia erstanden. Der ungebrochenen Lebensfülle und -leidenschaft jener Zeit war jegliche genießende oder beschaulich reflektierende Hingabe an Werke aus totem Stein oder Erz fremd. Man sprach nicht über sie, weil Bildwerke mit Notwendigkeit entstanden; denn die Gottheit bedurfte der Statue, um dem Menschen sinnfällig zu werden und der Mensch der Weihfiguren, um Bitte und Dank an die Gottheit zu verkörpern. Nur die Kostbarkeit und technische Vollendung des Werkes bewunderten die Zeitgenossen, nicht die künstlerische Gestaltung durch den Bildner.

Diese Einschätzung des Künstlers ist begründet in der Bindung und Sammlung aller Kräfte in dem Brennpunkt des hellenischen Lebens: dem Staate. Selbst der siegreiche Feldherr galt nur als Werkzeug seiner Stadt, der Sieger in Olympia nur als ihr Repräsentant und erst nach dem dritten Siege ward ihm eine Statue mit seinen individuellen Zügen zugestanden.

Aus diesem staatlichen Kosmos, der Einheit von Stamm, Sprache, Kult und Gesetz, gewachsen und gewandelt durch die ihm beschiedenen Schicksale, entsteht jedes Werk, es trägt die Artung des Volkes aufgeprägt, dem sein Schöpfer entstammt. Sichtbar wurde diese zuerst an den Besten und Schönsten, denen noch späte Jahrhunderte heroische Ehren erwiesen haben. Ihr Wesen wirkt in allem fort, was

ihr Volk noch hervorbringt. Der Bildner trägt es durch die Geburt im Blut, er empfängt wie Sprache, Sitte, Gesetz, so auch die seiner Gemeinschaft eigentümliche Art, die Umwelt zu sehen und zu erleben, mitbestimmt durch den Zauber der Landschaft, in der er wohnt.

„Das Meiste nämlich
vermag die Geburt,
und der Lichtstrahl, der
dem Neugeborenen begegnet."

Diese Kräfte formt der Künstler in seinem Werk, stellt sie in allen individuellen Variationen und Möglichkeiten den Zeitgenossen gleichsam durch Zauberformeln — seinen Stil — vor Augen. Sein Werk ist um so vollkommener, je tiefer er vom Atem des Lebens getroffen ist, je stärker und reiner er das neue von den Dichtern und Herrschern geschaffene und verwirklichte Dasein durch seine τέχνη im spröden Stoff verkörpern kann, daß es auf Mit- und Nachgeborene zurückstrahle. Die persönliche Note, die ein archaischer Bildner seinem Werk gibt, wiegt darum wenig gegenüber dem Gemeinsamen mit Arbeiten seiner Stammverwandten. Alle individuellen Tönungen, Spielarten und Variationen sind dem im Staate beruhenden Gemeinsamen gegenüber belanglos; das lehren die archaischen Vasen der einzelnen Staaten ebenso wie die hundert faßbaren attischen Malerpersönlichkeiten.

Aber nicht allein die im Bildner selbst wirkende Artung ist für sein Werk wesentlich: die Vorstellung von der Schönheit des menschlichen Körpers, die zum Teil auf der verschiedenen leiblichen Beschaffenheit der Stämme beruht, ist von mitbestimmender Bedeutung. Der bildende Künstler formt nicht nur nach einer ihm gültigen Art zu sehen, die Menschen, die er in seiner Schöpfung verewigt, sind in gleicher Prägung anderswo nicht zu finden[1].

Diese überpersönliche Bindung kann durch die Individualität des Bildners nicht durchbrochen werden, solange seine Polis noch festgefügt ist, ein eigenes Antlitz trägt. Erst durch die geistigen und politischen Umwälzungen, die am Ende des V. Jahrhs. Wesen und Bedeutung der Polis auflösen, schwinden die im Staat verwurzelten Unterschiede in der bildenden Kunst. Unter dem gleichen Schicksal steht die Chorlyrik. Nur solange sich das Volk um einen Kult einte, von ihm erfüllt und

durchdrungen war, ertönte die Feier des Gottes wie aus einem Munde[2]. Was vordem ein ganzer κόσμος barg und hegte, fällt mählich nach der Lockerung der überpersönlichen Bindungen dem Einzelnen zu tragen und leisten zu. Die eigenwillige Persönlichkeit fühlt sich nicht mehr in gleichem Grade kultisch und staatlich gebunden, ihre größere geistige Bewegungsfreiheit erlaubt ihr, sich weiter von den Zeitgenossen zu entfernen. Damit wächst die Spannung zwischen Individuum und Volk und die Bedeutung der großen Persönlichkeit. Große Künstler sind nun nicht mehr höchster Ausdruck eines Volkes, Erwecker, Gestalter und Vollender eben erwachender Kräfte, sondern ragen wie Felsen in das Meer der dumpfen Menge, von sich allein aus das Bild der Gottheit immer wieder formen müssend.

Die Schulen der Plastik können wir nicht als solche, sondern nur als Reihen stilverwandter Werke fassen, welche Schulfolgen voraussetzen. Durch Sammeln, Sichten und Gruppieren möglichst vieler Werke des VI. und frühen V. Jahrhs. lassen sich diese Reihen aufzeigen. Nur von originalen Werken ist dabei auszugehen, denn Kopien, die ein halbes Jahrtausend nach den Werken der alten Meister geschaffen sind, enthalten das Wesentliche der alten Zeit nur getrübt. Sie können wohl von der Stellung des Körpers, von der Bewegung seiner Glieder, von der Drapierung des Gewandes eine Vorstellung vermitteln: von dem Einmaligen der alten Schöpfung, der geistigen Haltung, die das alte Meisterwerk ausstrahlte, vermögen sie nur einen schwachen Begriff zu geben. Schon die Abweichungen der Kopien untereinander mahnen zur Vorsicht. Wie will man ohne Kenntnis von Originalen der gleichen Schule entscheiden, ob, um ein Beispiel zu nennen, der Apollon Choiseul oder der Omphalosapollon das alte Meisterwerk treu wiedergibt[3]? Der Formgebung nach müßte man zwei verschiedene Originale voraussetzen. So geringwertig manche dieser Untersuchung zugrunde gelegten Werke künstlerisch auch sind, sie lassen in unmittelbarer, ja oft primitiv übertreibender Weise die Formen erkennen, die jene alten Meister geprägt haben: die Kopien aber nur gesehen mit den Augen eines spätantiken Menschen. Erst nach sorgfältiger Kopienkritik und genauer Erkenntnis dessen, was der römische Steinmetz, ohne es zu

wollen, dem Empfinden seiner Zeit angeglichen hat, sind römische Kopien für die griechische Kunstgeschichte zu verwenden. Selbst neben bescheidenen Arbeiten griechischer Hand zeigt sich aber auch dann, daß eine römische Kopie einem Körper gleicht, dem das atmende Leben entflohen ist, weil der Kopist nicht mehr an Dem teil hat, was einst dies Werk hervorbrachte.

Nur selten bieten sich bei der fragmentarischen Erhaltung der archaischen Plastik Einzelheiten so charakteristischer Form, daß sie nach morellischer Art zur Zuweisung verwandter Schöpfungen brauchbar wären. Es muß deshalb versucht werden, aus dem Zusammenklang aller Formen die geheime Kraft zu erkennen, die das Sosein jedes Teiles bestimmt. Das Kriterium der erreichten Naturnähe versagt ebenso wie die Überschätzung der Wirkung des rein Typologischen. Denn nicht dem Verlangen nach Schmuck oder Nachahmung verdankt ein Kunstwerk seine Entstehung, sondern der im Bildner wirkenden, zur Gestaltung drängenden Kraft[4].

„Sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr. — Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen." (Goethe, Von deutscher Baukunst.)

Wenig ist für das Verständnis archaischer Werke gewonnen, wenn man sie als noch unreife, späteren Zeiten erst gelungene Lösungen von Problemen der Figurenkomposition und der Wiedergabe von Anatomie und Gewandung betrachtet, statt daß man ihre Eigengesetzlichkeit zu ergründen sucht. Archaische Meister prägen ihre Formen, ohne willkürlich zu abstrahieren und stilisieren, sie formen das Geschaute so wirklich nach, daß die Götterbilder ihrer Hand für ihre Zeitgenossen nicht Symbole, sondern die Gottheit selbst sind[5]. Legenden berichten, wie leibhaftig den Griechen selbst Werke des VII. Jahrhs. erschienen sind. Man mußte Statuen des Daidalos, heißt es, Fesseln anlegen, um sie

am Fortlaufen zu hindern und Herakles hält Bildwerke dieses Meisters für tatsächliche Feinde und erwehrt sich ihrer mit Steinen.

Weil archaische Bildwerke nur als organisch durch eine bewegende Kraft gewachsen zu verstehen sind, kann aber auch ein so äußerliches Kriterium, wie der Begriff „Einfluß" nur wenig nützen. Denn es ist über das Wesen eines Werkes noch nichts ausgesagt, wenn festgestellt wird, daß es aus dem oder jenem Bereich beeinflußt ist, weil das Entscheidende, sofern es sich um ein Kunstwerk und nicht um ein Machwerk handelt, stets darin beruht, was sein Schöpfer aus diesen „Einflüssen" gemacht, welche Färbung und Richtung er ihnen in seinem Werk gegeben hat. Zudem dürfte der Einfluß von Bildhauern und Malern auf fremde Künstler sich zumeist nur darauf erstreckt haben, daß die einheimischen Künstler ihnen Formen absahen für die Stilisierung der Muskeln, Augen, Haare, Gewänder: Formeln, durch die sie das Abbild des Körpers belebter gestalten konnten; vorausgesetzt daß der Fremde auf dem gleichen Wege schon weitergegangen war, so daß der Einheimische im Werk des Fremden das sah, was er selbst darstellen wollte.

Aufgabe späterer Untersuchung wird es sein, nachzuforschen, in welcher Weise sich die griechischen Kunstschulen durch Arbeit in den großen Heiligtümern befruchtet haben. Denn in Olympia und Delphi strömten die Künstler aus der ganzen griechischen Welt zusammen, um die Feier des Gottes zu begehen, mit Bildneraugen die schönsten Menschen zu sehen, die Hellas hervorbrachte, aber auch, um von den Siegern Aufträge zu erhalten. Dromeus aus Stymphelos, Protolaos aus Mantinea und Mnaseas aus Kyrene hätten sonst kaum ihre Anatheme von dem Rheginer Phythagoras arbeiten lassen, wenn er nicht selbst zu den Spielen gekommen wäre.

Diesem zu erschließenden Austausch an Formen wird hier keine allzugroße Bedeutung beigemessen, da erst versucht werden muß, zu erkennen, was die bedeutendsten Bildhauerschulen des VI. und V. Jahrhs. voneinander scheidet. Der Rekonstruktion der Schulen allein gilt diese Untersuchung. Alle anderen an die Bildwerke sich knüpfenden Fragen haben zurückzutreten, soweit sie nicht zu diesem Ziele führen. Die Denkmäler sollen darum weder entwicklungs- oder religionsgeschicht-

lich, noch antiquarisch behandelt, sie sollen nur soweit erläutert werden, als es zur Erkenntnis der Schulen notwendig ist.

Auf die Gruppen, die im folgenden gebildet werden, ist vorerst größerer Wert zu legen, als auf die Lokalisierung. Denn bei den spärlichen Anhaltspunkten kann sie erst durch die Überschau über alle „Schulen" und deren Abstufungen und Verwandtschaften an Überzeugungskraft gewinnen. Material und Fundort eines einzigen Bildwerkes besagt noch nichts über die Heimat seines Schöpfers. Denn Archermos von Chios hat nachweislich in Paros und Athen, Alxenor aus Naxos in Orchomenos gearbeitet, er hat nicht naxischen, sondern böotischen Stein verwendet. Beweiskraft haben nur Massenfunde in Heiligtümern. Bei jeder einzelnen Eröterung über die Zugehörigkeit eines Werkes zu dem engeren oder weiteren Kreis eines Kunstzentrums muß das Auge auf alle gleichzeitigen, in der griechischen Welt geschaffenen Bildwerke den Blick richten, um Verwandtschaft und Unterschiede abzuwägen, um zu erkennen, was Individuum, Zeit und Volk zur Schöpfung eines plastischen Gebildes beigetragen haben.

DIE TEKTONIK VON SOLON BIS PERIKLES

Jeder Bildner ist auf einen gewissen Formenschatz angewiesen, mit dem er und seine Zeitgenossen die sichtbare Welt nachformen. Die Grenzen dieses seiner Zeit gültigen Formbereiches vermag er nicht zu überspringen, sondern nur nach der Stärke seines Genies zu erweitern, neue Provinzen der Formenwelt auf dem vom Schicksal gewiesenen Wege zu erobern. Der Scheidung der Formensprache nach Dialekten hat darum die Erkenntnis der zu einem Zeitpunkt geläufigen Ausdrucksweise voranzugehen, deren sich trotz individueller Tönung in den Grundelementen alle bedienen. Sie wird am sichbarsten durch Reihenbildung. Nicht nach Einzelformen ist zu fragen, ob der Künstler dem Naturvorbild nahekommt, sondern es ist die gestaltende Kraft in ihrer Artung zu erkennen, der Kern aufzuspüren, der ein Werk „im Innersten zusammenhält". Bei der lückenhaften Erhaltung der Plastik ist dieser Wandel des Formgefühls am eindeutigsten an der Tektonik zu erfassen: indem wir das Verhältnis von Teil zu Teil und der Teile zum Ganzen aufzeigen, nähern wir uns dem Gleichgewichtsgefühl einer Zeit, der Art, in der sie Körper wahrnimmt, fühlt und plastisch gestaltet[1]. Je größer die Zahl der Denkmäler ist, je enger örtlich begrenzt sie sind und je weniger Anreiz und Möglichkeit zu individuellen Abweichungen und Spielarten sie bieten, um so geringer ist die Möglichkeit zu Trugschlüssen. Darum soll der Wandel des Körper- und Formgefühls an den Gefäßformen aufgewiesen werden, die an Zahl und Erhaltung alle Denkmäler der archaischen Zeit übertreffen und in den jeweiligen Epochen von ihren anspruchslosen Töpfern nur nach dem Körperideal geformt worden sind, das damals als „schön" galt. So verkörpern die Vasen ohne wesentliche individuelle Färbung das gültige Maß ihrer Zeit, so weit es der Handwerker fassen und in seinem Werk gestalten kann.

Diese Betrachtungsweise gibt nicht allein über das Wesen der einzelnen, sich deutlich scheidenden Epochen Aufschluß, sondern grenzt auch geistige Generationen von einander ab. Denn die Überschau über alle Formen der Tongefäße läßt erkennen, daß einige zeitweilig oder dauernd verschwinden, daß andere neu geschaffen werden; ein Wechsel,

der nur darin beruhen kann, daß gewisse Formen einer Zeit nicht mehr zusagen, weil sie nicht mehr die Kräfte in sich bergen, nicht mehr das tektonische Gleichnis Dessen sein können, was dem Leben zugeströmt ist. Die nur in kurzen Zeitspannen gebräuchlichen Formen sagen darum am meisten über die Kräfte aus, von denen sie hervorgebracht worden sind.

Als charakteristisches Gefäß des VI. Jahrhs. ist die halslose Amphora des korinthischen Typus (Taf. 13), für das V. Jahrh. aber der eiförmige Stamnos zu bezeichnen[2] (Taf. 14). Jene Amphora tritt an der Wende des VII. zum VI. Jahrh. auf und verschwindet um 510, also mit dem Sturz der Tyrannis. Sie betont durch ihren Bau, das Fehlen horizontaler Gliederung das Aufstrebende, die starke Bindung des Ganzen durch den Umriß, während im VII. und V. Jahrh. die horizontale Differenzierung überwiegt[3]. Der Stamnos entsteht, als sich die halslose Amphora überlebt[4]: in der Zeit zunehmender Sammlung des Menschen auf sich selbst, erreicht seine kostbarste Blüte in der Pentekontaetie und stirbt in der Zeit der sophistischen Umwertung. Die gärenden, durch kein überindividuelles Maß mehr gebändigten Triebe und Leidenschaften konnte eine so geschlossene, in sich selbst beruhende Form auch der Gefäße nicht mehr in sich fassen. Die Zeit des Zerfalls bevorzugt alle oben weit sich öffnenden Gefäßformen, Peliken, Kelch- und Glockenkratere, ganz als sollten diese Formen den überschäumenden Kräften keine Schranken entgegensetzen.

Das Gesetzmäßige in der Wandlung der Tektonik wird dem Auge durch die Abbildung, auf der zur besseren Veranschaulichung des Vorgangs der Durchmesser des Kessels gleich groß abgebildet wird, wahrnehmbarer als durch mathematische Formeln[5]. Das wechselnde Verhältnis von Höhe und Weite, die zu- oder abnehmende Breite der Standfläche, die Spannung oder Entspannung des Konturs, die Betonung und Differenzierung der Teile sind die Faktoren, aus denen sich die Einheit des Gefäßkörpers zusammenfügt. Die den einzelnen Stufen der Entwicklung entsprechenden Vasen, deren Datierung durch den Bildschmuck leicht zu finden ist, lassen erkennen, daß die Tektonik eines Gebildes nicht individueller Laune entspringt, sondern daß die Grundverhältnisse des Körpers in den einzelnen Epochen trotz der leisen, durch die formende Hand bedingten Abweichungen gegeben sind.

Es bedarf kaum des Hinweises, daß all diese mehr oder minder bedeutenden Handwerker nicht immer auf der Höhe ihrer Zeit, nicht immer ganz ergriffen und durchdrungen von dem Gesamtleben waren, das in ihren Tagen kulminierte. Es mischen sich Formen ein, die sich schon überlebt haben. Je tiefer wir aber in das Schaffen jener Zeit schauen, um so mehr wird es deutlich, daß die Atavismen in Einzelheiten, der Bildung der Köpfe vor allem, überwiegen, daß aber die Körper selbst meist den besten Werken ihrer Zeit entsprechen. Ein Werk der Plastik, die Grabstele eines Jünglings aus Theben (Boston), zeigt dies sehr deutlich[6]. Der Bau des Körpers ist Werken der vierziger Jahre des VI. Jahrhs. verwandt, während der Kopf an Älteres, etwa an die Sphinx von Spata erinnert[7]. Die schematischen Buckellocken beweisen aber ebenso wie der Körperbau, daß das Relief schon der Zeit des größten Kouros vom Ptoon angehört[8]. Ein Werk geringerer Qualität ist darum stets nach den jüngsten Zügen zu datieren, ein Werk höchster Leistung, wie der Theseus aus Eretria[9], aber nach den ältesten. Denn die großen Meister greifen ihrer Zeit voraus.

Die Wende des VII. zum VI. Jahrh. bringt eine neue Gefäßform: die halslose Amphora. Allen Vasen des VII. Jahrhs. gegenüber kündet sie allein schon durch ihren Typus etwas von dem Neuen, das den formenden Händen der Athener des beginnenden VI. Jahrhs. innewohnt. Diese Gefäßform ist in höherem Grade ein in sich geschlossenes, gebundenes Ganzes als die langhalsigen Amphoren des VII. Jahrhs. mit den weitabstehenden, zerbrechlichen Henkeln und der starken Zäsur an der Schulter[10]. Es fällt schwer, diese neue Art des Sehens, Fühlens und Bildens von Körpern nicht als eine Auswirkung der den attischen Staat nach den Wirren des VII. Jahrhs. in seinen Grundlagen umbauenden und festigenden Herrschaft des Solon zu erkennen, der dem Staat, und damit dem einzelnen Bürger die neue Form des Lebens, die πάτριος πολιτεία geprägt hat.

Die älteste halslose Amphora (Tf. 13a) wird kaum wesentlich vor dem Archontenjahr Solons (593) entstanden sein[11]. Das Streben nach Konzentration wird durch das wachsende anthropozentrische Fühlen genährt, das in der bildenden Kunst sich im Sieg des Menschen über

die Dämonen und Fabelwesen des VII. Jahrhs. dartut und von dem auch die Überlieferung Kunde bewahrt hat. Epimenides aus Kreta befreit die Stadt von der Dämonenangst und vereinfacht die Kulte der Götter[12]. Die gymnastische Erziehung der Knaben wird durch Solon gefördert, Staatspreise werden für die Sieger in den olympischen Kämpfen bestimmt[13]. Die Konzentration des Menschen zu Beginn des VI. Jahrhs. ist in einer Amphora in München noch augenfälliger als an dem älteren Gefäß[14]. Die Rosetten, Spiralen und sonstigen über die leeren Stellen des Bildes verstreuten Ornamente werden mehr und mehr verpönt, sind selbst bei rückständigen Töpfern im Absterben (Tf. 13b).

Die mit Beginn der solonischen Epoche zunehmende Ballung der Kräfte ist das Wesen der ersten Jahrzehnte des VI. Jahrhs. Mit ihr und durch sie vollzieht sich ein Wandel in der Erscheinung des Körpers. Der Sirenenvase gegenüber ist die Amphora mit dem Frauenkopf in München gedrungener gebaut, die Höhe hat sich zugunsten der Breite verringert, die Mündung verbreitert. Damit steht der Frauenkopf des Bildes im Einklang. Er ist von breitschlächtiger Derbheit, wie alle die kraftstrotzenden Werke dieser Dezennien. Wenig jüngere Sirenen- und Pferdekopfamphoren zeigen diese Gedrungenheit bereits im Abnehmen begriffen[15]. Das Nachlassen der plumpen Kraft, das sich in der stärkeren Krümmung des Konturs und der Zusammenschnürung der Mündung kundgibt, erreicht seinen Endpunkt in einer Pferdekopfamphora in München[16] (Tf. 13c). Der Vergleich mit dem älteren kraftgeballten Gefäß zeigt, daß diese Abzehrung der Fülle keine Verarmung bedeutet. Was ruft den Eindruck dieser schlankeren Erscheinung in Gefäßform und Bild hervor? Es ist die größere Bestimmtheit und Feinheit der Empfindung, die aus allen Teilen bis zu dem schärfer profilierten Mündungsrand spricht.

Es ist, als ob die Bildner dieser Zeit den Körper von allem überflüssigen Fleisch, das die mageren Formen vom Ende des VII. Jahrhs. in den ersten Jahrz. des VI. Jahrhs. kräftigend und belebend geschwellt hatte, befreien wollen. So knapp formen sie alle Teile, so peinlich ziselieren sie alle Einzelheiten. Es ist das gleiche Körpergefühl, das aus den überschlanken, zerbrechlichen Figuren des Klitias, den Frühwerken des Amasis[17], einem „argivischen" Bronzerelief[18] und

dem Knabenkopf in New-York spricht (Tf. 94c). Ein Kreis von Malern begeistert sich an dieser zartgliedrigen Formenwelt so sehr, daß er sie bis zum Extrem steigert, sich von ihr nicht wieder befreien kann und schließlich in einer Manier erstarrt. Der Höhepunkt der Entwicklungskurve, die vom Ende des VII. Jahrhs. allmählich zu immer kraftstrotzenderen Körpern, dann zu immer subtileren, zerbrechlicheren führt, muß im Anfang der Tyrannis des Peisistratos zu suchen sein[19].

Man könnte von den Werken dieser Jahre sagen, sie seien von ihren Bildnern bis zur letzten Möglichkeit gefeilt. Ein Schritt weiter in dieser Verfeinerung, und dem Körper würde die Lebensmöglichkeit genommen. Nicht in der Erkenntnis dieser Notwendigkeit, sondern getrieben von der Kraft neu einströmender Mächte gewinnen alle Werke nach der Jahrhundertmitte eine größere körperliche Fülle und Rundung, die in der Abfolge der Werke des Amasis und Exekias besonders sichtbar wird. Es wachsen dem Körper neue Kräfte und Fähigkeiten zu. Ein Werk aus dem Anfang dieser Bewegung ist eine Minotaurosamphora im Cabinet des médailles[20] (Tf. 13d). Die größere Breite der Mündung, die geringere Einschnürung am Hals sind die auffallendsten Merkmale. Die Figuren der Bilder haben nicht minder das Gedrechselte der Klitiaszeit abgestreift. Sie besitzen alle ein größeres Volumen der Form, mehr Neigung zu einem breiten Formenvortrag als zu peinlich linearer Exaktheit. Damit hängt es zusammen, daß eine größere Freude an Buntheit sich wieder regt. Kopf- und Barthaare, die kurz vorher graviert zu werden pflegten, werden oft rot gemalt, die Gewänder mit breiten roten Streifen bedeckt. Der Name eines Vasenmalers und die neue Frauentracht (ionischer Chiton) dürften darüber Aufschluß geben, woher diese neue Buntheit und Fülle der Körper nach der hölzernen Dürre der frühpeisistratischen Zeit nach Athen strömte: Lydos verleugnet auch in seiner Typik den Zusammenhang mit kleinasiatischen Werken nicht[21]. Man mag den östlichen Zustrom um die Jahrhundertmitte erklären durch den Expansionsdrang der Ostionier oder durch ihr Verdrängtwerden seitens der westwärts dringenden Perser: die Ankömmlinge brachten dem Mutterland Kräfte mit, deren es gerade bedurfte. Die Amphora mit Erasten, die in diesen Jahrzehnten häufiger als sonst in Bildern er-

scheinen, zeigt diesen Zuwachs an Breite und Fülle noch deutlicher[22] (Tf. 13e). Die Mündung ist noch mehr geweitet, die Höhe vermindert. Die Figuren verraten das gleiche Körpergefühl, wie ein Vergleich mit den älteren Männer- und Knabenkörpern zeigt; sie sind gedrungener, ihre Brust, Schenkel und Waden von strotzender Kraft.

Ein Rückblick auf die Frauenkopfamphora gibt Aufschluß darüber, was diesen Kulminationspunkt der gedrungenen Form von dem älteren trennt, was das Besondere dieser neuen Fülle und Kraft ist. Die ältere Amphora wirkt roh und unartikuliert neben der jüngeren, nicht nur in der Führung des Konturs; Henkeln und Lippe fehlt jede Feinheit, die erst in der Klitiaszeit den Körpern das Gepräge gibt. Es ist, als hätte eine gewalttätige Hand den Körper geknetet, Schlacken aus ihm entfernt, seine Erscheinung geläutert und mit neuem Lebensreichtum geschwellt. Die Erastenvase wird den ältesten Werken des Andokides annähernd gleichzeitig sein. Der Höhepunkt dieser Kraft und Fülle, der Vermählung mutterländischer Körperlichkeit mit ionisch vegetativer, schwellender Kraft fällt somit in die Zeit (um 530), in der Thespis das dorische Chorlied dem ionischen Jambus paarte.

Dieser Amphorentypus überlebt das Ende der Peisistratidenherrschaft nicht. Das Gefäß mit Herakles, der bei Nemea den Löwen bezwingt, ist das letzte Glied dieser Reihe[23] (Tf. 13f). In die späteste Zeit der Tyrannis wird es datiert durch sein auf Memnonschalen häufig begegnendes Ringerbild und die erst in diesem Jahrzehnt übliche, das Bild noch schärfer abgrenzende, ornamentale Umrahmung. Was ist das Neue der Erscheinung? Die Form ist schlanker gebaut, minder schwerfällig; das Aufwärtsstreben bringen ebenfalls die nicht mehr bogenförmig, sondern steil ansteigenden Henkel zum Ausdruck.

Hier endet die Entwicklung der Amphora des korinthischen Typus. Die Wandlung der Tektonik weiter zu verfolgen, erlaubt die wenige Jahre vor dieser Heraklesamphora geschaffene Gefäßform des Stamnos.

Der älteste Stamnos, ein Werk des Töpfers Pamphaios aus dem letzten Jahrzehnt der Peisistratidenherrschaft, ist von gleicher Gedrungenheit wie die ihn schmückenden Figuren[24] (Tf. 14a). Er ist breiter als hoch, sein Kontur wenig geschwellt, die dominierende Horizontale der Schulter durch einen Efeuzweig betont. Schwarzfigurige Stamnoi[25]

und die Symposionvase des Smikros[26] leiten über zu dem bakchischen Stamnos, der seinem Bildschmuck nach an der Wende des VI. zum V. Jahrh. entstanden ist[27] (Tf. 14b). Sein aufstrebender Wuchs, der von dem schmalen Fuß aus ballonartig sich blähende Kessel ist von der gleichen Kraft geformt wie die schlanken, in übermäßiger Spannung verrenkt sich bewegenden Gestalten seiner Bilder. Seine Tektonik steht zu der des Pamphaiosstamnos im gleichen Verhältnis wie die schlanken, elastischen und anmutigen Körper der kleisthenischen Zeit zu den plumpen, schwerfällig sich bewegenden der letzten Tyrannenjahre. Die Gegensätzlichkeit der Generationen des schönen Memnon und des Panaitios tritt an beiden Gefäßen deutlich in Erscheinung.

Der bakchische Stamnos ist der Höhepunkt der eben beschriebenen Entwicklung. Das Federnde und Leichte seines Baues ist ohne Sprengung der Form keiner Steigerung mehr fähig. Die zeitlich ihm folgenden Stamnoi aus dem Anfang des V. Jahrhs. sind wieder gedrungener gebaut[28] (Tf. 14c). Mündung und Standfläche werden verbreitert, die Höhe im Verhältnis zur Weite vermindert. Alles drängt auf Vereinfachung, Dichtung und Rundung; der archaische Strahlenkranz über dem Fuß und die reichen Ornamentrahmen der Bilder werden verschmäht; auch dies aus Werken der Blütezeit des schönen Chairestratos und Diogenes vertraute Züge.

Die Liebe für alles Schwere, Festgefügte, Trotzige steigert sich während der Perserkriege. Die Körper gewinnen eine neue Massigkeit, die am Kentaurenstamnos in der Verbreiterung der Standfläche des Kessels und seiner Mündung zum Ausdruck kommt[29] (Tf. 14d). Tektonik und Figuren sind die Verkörperung einer kaum noch zu überbietenden geballten Kraft und Wucht. Dieser Stamnos ist um 480 entstanden. Das Tyrannenmörderbild und die Kentauromachie zweier wenig jüngeren Gefäße stehen unverkennbar unter der Wirkung der 477 aufgestellten Gruppe des Harmodios und Aristogeiton[30] (Tf. 14e). War in der Zeit des schönen Panaitios die schlanke Sehnigkeit und federnde Schwungkraft ein Wesenszug aller Körper, so ist es jetzt die geballte Kraft, das fest auf dem Boden Ruhen der Gestalten, die herbe Fügung (αὐστηρὸς ἁρμονία), wie sie griechische Grammatiker bei Pindar treffend bezeichnet haben[31].

Diese im Kentaurenstamnos und seinen Zeitgenossen kulminierende Entwicklung wird in den Jahren um 480 erreicht sein. Das neue Emporwachsen der Körper bald danach, die zunehmende Schlankheit, die schon der Harmodiosstamnos zeigt, ist keine Rückentwicklung. Denn einmal dem Körper zugewachsene Werte und Fähigkeiten können durch die Zeit nicht so ausgelöscht werden, als seien sie niemals vorhanden gewesen, sie bleiben mehr oder minder unter der Oberfläche verborgen ein unvergänglicher Bestandteil, gleich den sich übereinander lagernden Schichten eines Kristalles. So ist denn die erst um 480 völlig erreichte Standfestigkeit, das fest auf der Erde Ruhen der Körper in allen folgenden Gebilden sichtbar. Diese, kleinlichem Schmuck abholde Wucht, die unerbittliche Stoßkraft der Körper, die majestätische Größe in Blick und Gebärde kann nur als Auswirkung des neuen, durch Pindar und Aischylos geschaffenen Heroentums gedeutet werden. Die kimonische Epoche mildert diese trotzige Kraft, baut den Körper wieder schlanker, differenziert die Mündung des Stamnos durch ein Kymation und ersetzt die schlichte Standplatte durch einen profilierten Fuß (Tf. 14f). Das ruckhaft Starre der Figuren wird gelockert, der Körper hält und bewegt sich lässiger, Zufälligkeiten, die früher vermieden wurden, werden nun oft gesucht[32].

Doch diese Lockerung währt nicht lange, sie weicht einer neuen Bindung. Die ausladende Wucht des Körpers vermindert sich zusehends in der frühphidiasischen, Diphilos den Schönen feiernden Zeit. Eine neue Harmonie ist im Entstehen. Die Schulterkrümmung des Stamnos wird sanfter geführt, immer mehr einem Oval angeglichen, dem Umriß des Kessels alle eckige Herbheit genommen[33] (Tf. 14g). Statt der kraftgesättigten, derben Körper mit ihren Stiernacken erscheinen nun überschlanke, knospenhafte Figuren, maßvoll in jeder Bewegung, ganz Sammlung und Besinnung auf sich selbst, von einer Zartheit des Leibes, wie sie allen eine klassische Vollendung ankündigenden Zeiten eigentümlich ist. Die Geistesräume des Menschen sind in diesen Jahrzehnten erweitert worden, der Muskeln Wucht ist durch ein neues seelisches Maß gebändigt. Gedenken wir des von Sophokles in seinen Werken Gestalteten, von den Athenern damals zuerst Erlebten, das in dem sich öffnenden, schauenden und sinnenden Auge symbolischen

Ausdruck findet, um in dem Wandel der Gefäßformen den gleichen wirkenden Geist zu fühlen.

Das allmähliche Wachsen dieser neuen Haltung des Körpers lassen die Stamnoi deutlich erkennen. Einer in der Sammlung Hearst (Tf. 14f) ist unmittelbar vor diesem Wendepunkt entstanden, obwohl die Proportionen denen des palermitanischen gleichen; aber es fehlt ihm noch die harmonische Rundung, jene Durchseelung und Durchgeistung; der Körper ist noch spröd und herb, seine harte Schale noch nicht von innen heraus durchbrochen.

Mit den folgenden Stamnoi werden die zeitlichen Grenzen dieser Untersuchung bereits überschritten. Als letzte Glieder der Reihe seien sie hier genannt, weil durch sie jener Entwicklungsgang an Deutlichkeit gewinnt und weil zugleich das Wesen der Stamnosform, die Bedingungen ihres Daseins durch die Art ihrer Auflösung klarer erkannt werden können.

Nach der Läuterung und Durchseelung des Körpers gewinnt derselbe mählich an schwellender Fülle und Rundung, seine Standfläche verbreitert sich, sein Schwerpunkt rückt hinauf in die Brust (Tf. 14h). Diesen letzten Jahrzehnten der Pentekontaetie verdanken wir die meisten und schönsten Stamnoi[34]. Nur kurz kann dieses Gleichgewicht der Kräfte gewährt haben. Als die geheime Glut, die den Körper als Scheu und Ergriffenheit durchschauerte, stärker und stärker als Flamme seine Grenzen durchbrechend emporloderte, mußte das Gleichgewicht des Menschen labil werden, die sich zu immer reinerer Harmonie rundende Form der Auflösung entgegengehen.

Der Mänadenstamnos in Neapel, der jüngste und letzte Stamnos, zeigt die Verkörperung dieses Zustandes[35] (Tf. 14i). Der schlankere Bau ist nur das Zeichen jüngerer Entstehungszeit. Das Neue, das in seiner Tektonik ruht, ist das völlig andere Verhältnis von Kessel und Mündung. Diese ist beträchtlich emporgewachsen, bildet mit dem Gefäß keine so absolute Einheit mehr, sondern steht durch ihre starke Wölbung nach innen in offensichtlichem Gegensatz zu dem sich nach außen wölbenden Körper. Nicht anders die Mänaden. Man vergleiche die zurückhaltenden, in völliger Sammlung und Ergriffenheit verharrenden Menschen der fünfziger und vierziger Jahre, dann die

gelösteren, aber auch noch nicht ihre Kräfte verschwendenden des Mädchenstamnos der dreißiger Jahre mit dem neapolitanischen, der nicht ohne Grund ein Bild in rauschendem Tanze sich bewegender Mänaden trägt. Statt des keusch gesenkten Hauptes ein Verströmen der Körperkraft, eine Gegenbewegung der Glieder, die der Gegensätzlichkeit von Gefäßmündung und Kessel entspricht.

Hier endet der Stamnos. Ein Schritt weiter: der Hals hätte noch mehr emporgewachsen und geschweift gebildet werden müssen, die Dissonanz der Teile hätte keine Einheit mehr ermöglicht. In dieser Erkenntnis, daß die Kräfte der Zeit nicht mehr im Stamnos Ausdruck finden konnten, werden nun Gefäßformen gewählt, deren Kontur den bewegten Körpern der Zeit entsprechen und die nicht mehr versuchen, dem Geist einen Körper zu bauen, der sein freies Verströmen in die Umwelt hindern könnte.

Ein Blick auf die an- und absteigenden Kurven und die nach jeweils einer Generation erreichten Kulminationspunkte unserer Entwicklungsreihe läßt das Gesetzmäßige dieser Wandlungen besser verstehen und tiefer deuten. Es ist keine Reaktion auf eine Revolution, wie derartige Kurven oft verstanden werden, derart daß eine Entwicklung wieder in ihr Gegenteil umschlagen müsse. Die zahlenmäßigen Proportionen sind die nur äußere Form. Der Quell, der nährt, ist stets ein neuer. Man vergleiche Stamnoi miteinander, die vor und nach einem Gipfelpunkt liegen: der Kentaurenstamnos besitzt trotz verwandter Gedrungenheit dem Acheloosstamnos gegenüber ein Neues: die ruhende Tektonik; das Palermitaner Gefäß dem Stamnos in Sammlung Hearst gegenüber: hier nur physische Kraft, dort die Durchseelung des ganzen Köpers, ein feines Abwägen der Teile und Betonen der Brust als des edelsten Teiles des Körpers. Allen neuen Verkörperungen wohnen die vorangehenden inne. Bevor die Körper die neue Standfestigkeit der kimonischen Zeit erreichen konnten, mußten sie, von der archaischen Schwere befreit, bis in die feinste Nerve von der Elastizität der Leagroszeit durchzuckt sein, mußten alle Glieder durch die Spannung fester zusammengeschweißt werden; bevor sie zur Gelassenheit der perikleischen Zeit heranreifen konnten, mußten sie sich die strotzende Kraft der Zeit der Perserkriege erst einverleiben, dann diese mit dem Hauch der erwachenden Seele durchglühen.

Dies besagen die auf die kimonische Zeit folgenden, häufig in Vorderansicht dargestellten Figuren mit ihrer zunehmenden Schlankheit, dem Zusammenschließen ihrer Umrisse, die bisweilen an Pfeiler gemahnen. Diese Wesen scheinen in ihrem keuschen Ansichhalten zu befürchten, sie könnten durch irgendein Sichgehenlassen, eine unnötige Gebärde das Beste und Kostbarste ihres Daseins verlieren. Der Mensch muß das neu in ihn Einströmende erst verarbeiten, sich durch Sammlung, Stille und Besinnung einverleiben, ehe er dann in der perikleischen Zeit völlig Herr des neu errungenen Gutes, des völligsten menschlichen Gleichgewichtes wird.

Die Datierung der aufgezeigten Entwicklungsphasen kann für die Zeitspanne 600—470 im wesentlichen als gesichert gelten, die schwankende der Pentekontaetie ist durch zwei datierte Werke zu festigen. Für die kimonische Zeit bietet das Didrachmon, das Themistokles als Herr von Magnesia schlagen ließ, einen sicheren Anhalt[36] (465—461).

Zu stilistischen Vergleichen kann nur die guterhaltene Münze in Paris herangezogen werden, denn der Apollon Daphnephoros des Berliner Stückes ist in seiner Haltung und archaischen Ponderation dem Poseidon von Livadhostro verwandt und unverkennbar ein Kultbild von der Wende des VI. zum V. Jahrh.[37] Über die Formen der kimonischen Zeit kann er nichts aussagen. Anders die Münze in Paris. Sie trägt einen Daphnephoros in jüngerer Gestaltung. Die Vermutung, Themistokles habe bald nach seiner Ankunft in Magnesia ein neues Kultbild gestiftet, wird sich kaum abweisen lassen, war doch Apollon Daphnephoros der Gott seiner Heimat, der gerade in dieser Zeit nach den vielen Darstellungen auf Vasen und dem Koloß des Kalamis in Apollonia große Verehrung genoß. Das auf der Münze dargestellte Kultbild ist also ein Werk der Jahre 464/62.

Es bedarf nicht langen Suchens, um verwandte Gestalten zu finden. Der Poseidon der Erechthoniosvase[38] und der Oinomaos des olympischen Giebels entsprechen ihm nicht nur im Motiv, sondern auch in der Lockerheit der Ponderation und Haltung, die als charakteristisch für die kimonische Zeit schon erkannt worden ist. Verwandt in der Haltung ist auch der Jüngling der Stele aus Nisyros[39]. Der Vergleich

mit ähnlichen Motiven auf einer älteren Amphora in Petersburg und den jüngeren Schalen des Euaionmalers, deren Körper straffer gebaut sind, erbringt den Beweis, daß die hochaufgeschossenen, gestreckten, pfeilerhaften Gestalten erst den fünfziger Jahren angehören[40]. Die Erechthoniosvase ist demnach in die Jahre um 460 anzusetzen, weil die Nike der Rückseite die neue Straffung der Körper schon ahnen läßt.

Dies Ergebnis steht mit der üblichen Datierung der Olympiaskulpturen durchaus im Einklang und erhält eine weitere Bestätigung durch die Heroenstatue des Themistokles, die eine römische Münze als Bild trägt[41]. Da heroische Ehren damals erst nach dem Tode erwiesen wurden, ist die Statue nach 460 gearbeitet. In Wuchs und Haltung entspricht sie genau den Gestalten aus der Zeit des schönen Diphilos.

Das zweite datierte Bildwerk ist die Athena Parthenos des Phidias, die 438 geweiht worden ist[42]. Ihre Ausführung liegt in den vorangehenden Jahren. Die Rechnungsurkunden erwähnen die Arbeit an ihr zuerst 444, Phidias hat also um 445 die Statue im Modell entworfen. Zog sich die Arbeit auch sieben Jahre hin, so konnten die Einzelformen des Antlitzes, der Stilisierung des Gewandes, der Reliefschmuck an Schild und Basis nach dem Formgefühl der folgenden Jahre noch abgeändert werden, die Tektonik der Statue war durch den Holzkern des Kultbildes unabänderlich festgelegt. Die Proportionen der Statue sind darum die der Jahre um 444, während die Basis und Schildreliefs ihrer Formgebung nach dem Jahr der Weihung wenig vorausliegen.

Nur zwei, ein halbes Jahrtausend nach dem Original geschaffene, gut erhaltene Repliken in Madrid und Athen halten eindringender Kopienkritik stand. Nehmen wir die Tektonik des Körpers wie bisher als Kriterium der Entstehungszeit, so erweist sich der schlanke palermitaner Stamnos als älter, der gedrungene in Boston als jünger; Haltung und Wuchs der Göttin entspricht dagegen ungefähr der stierkränzenden Nike eines Stamnos in München[43], der demnach um 445 zu datieren ist, während der Stamnos in Boston samt Verwandten mit seinen breiter gebauten Figuren, zu denen man die Giebelfiguren des Parthenon oder die Athena Medici vergleichen mag, in den dreißiger Jahren entstanden sein wird.

Es bedarf kaum eines Hinweises, daß die Entwicklung vom archaischen zum phidiasischen Stil etwas Reicheres und Komplizierteres ist, als hier angedeutet werden konnte. Nur die Gestaltungsnotwendigkeit, die in den einzelnen Epochen gültige Tektonik des Körpers, das sich wandelnde Körpergefühl sollte aufgewiesen werden. Wohin wir den Blick auch richten mögen: auf die Entwicklung der Komposition, der Ornamente, der Stilisierung der Gewänder und Körperteile, stets würde sich der gleiche Ablauf erkennen lassen, der in der Tektonik am sichtbarsten und einfachsten in Erscheinung tritt. Das Körpergefühl einer Zeit enthält alle Einzelheiten in sich gesammelt.

Es braucht aber auch nicht hervorgehoben zu werden, daß alle genannten Züge relativ sind, bezogen auf ältere und jüngere Formen. Abgetönt werden sie durch den Stil der Schulen und Meister. Ein Volk oder ein Künstler, dem „eine knochige Empfindung" innewohnt, wird auch in Zeiten vorherrschender zarter, schlanker Körper derbe, gedrungene Formen bevorzugen, aber dennoch etwas schlanker als vor- und nachher und umgekehrt. Diese Tönungen des Zeitstils durch die Individuen lassen sich nirgends eindringlicher beobachten als in der attischen Vasenmalerei mit ihren vielen greifbaren Malerpersönlichkeiten. In diesem Sinne verstanden, sprechen die kaum durch ein Jahrfünft voneinander getrennten Figuren auf der Amphora des Kleophrades im Vatikan die gleiche Zeitsprache wie die Komasten einer Leagrosschale in Berlin. Nur daß beide Maler Gegenpole sind, dieser durch seine Vorliebe für zierliche, jener für kraftgesättigte Körper[14].

In dieser Weise sollen die Werke um Verwechslungen der Eigentümlichkeiten von Zeiten und Schulen zu entgehen, vor der Zuweisung an eine Gruppe auf ihre Körperlichkeit untersucht werden. Die Fülle oder Zartheit des Leibes, die Art und Weise, wie der ihm innewohnende Kräftestrom die Glieder auch in völliger Ruhe lenkt und bewegt, anspannt oder lässig hängen läßt, soll als das Wesentliche der Datierung gelten.

SICHTUNG DER PEPLOSFIGUREN

Die Sichtung der archaischen Plastik zur Scheidung und Erkenntnis der bedeutendsten Bildhauerschulen beginnt erfolgreicher mit bekleideten Figuren als mit nackten. Um auch hier von anspruchslosen Gebilden auszugehen, die das Gültige ihres Entstehungsbereiches ohne wesentliche individuelle Tönung darstellen, möge die Untersuchung mit Frauenfiguren des frühen V. Jahrhs. beginnen, von denen einige als Handgriffe von Standspiegeln dienen. Auf diese Bronzen ist später noch genauer einzugehen; hier soll nur die grundsätzlich verschiedene Art aufgewiesen werden, durch die in der ersten Hälfte des V. Jahrhs. eine Peplosfigur geformt werden kann[1].

Drei annähernd gleichzeitige Bronzen aus dem Anfang des V. Jahrhs. in Lyon, Athen und Paris seien zuerst beschrieben, woraus die verschiedene Art ihrer Struktur ohne Schwierigkeit zu erkennen ist[2] (Tf. 15a, 23a, 73a). Die Spiegelträgerin in Lyon setzt den rechten Fuß entlastet vor, hält mit Daumen und Zeigefinger der rechten Hand eine Blume und lüpft mit den drei ersten Fingern ihrer Linken das Kleid. Ihr Peplos schmiegt sich dem Körper an, läßt den sehnigen Wuchs, Brüste, Glutäen und Schenkel deutlich in Erscheinung treten und verhilft dem Kontur zu klarer Wirkung. Die Staufalten unter den Achseln und an den Hüften werden auf ein Mindestmaß zusammengedrängt. Die gliedernden Falten erfüllen die gleiche Funktion wie der schmiegsame Stoff. Von jeder Brust fällt eine klar begrenzte Steilfalte herab und mündet in den den Schoß überschneidenden Überschlagsaum, der beiderseits scharf umrissen im Zickzack an den Hüften herabsteigt. Zwei senkrechte Faltenpaare, zwischen denen Bogenfalten vermitteln, nehmen vom Schoß und der das Gewand raffenden Hand ihren Ausgang.

Die Bronzefigur in Athen entlastet keinen Fuß, beide Füße stehen in mässigen Abstand nebeneinander. Das Mädchen hält weder eine Blüte, noch rafft sie ihr Kleid; die Rechte trägt auf flacher Hand eine Opfergabe, die Linke hielt gesenkt ein jetzt verlorenes Attribut. Die Stofflichkeit des Peplos, die Art, in der er den Körper umhüllt, ist anders als an dem Mädchen in Lyon. Von den Achseln bis zu den

Hüften hängt er weit sich bauschend herab und verbirgt den Umriß des Körpers. Das Apoptygma ist eine faltenlose, durch die knospenden Brüste leicht bewegte Fläche, die unten wagerecht begrenzt ist; der rechteckige Unterkörper, auf dem der Oberkörper ruht, ist mit dichten schweren Steilfalten bedeckt, die den Kanneluren einer dorischen Säule gleichen.

Dient das Gewand dem Mädchen in Lyon nur dazu, den Umriß ihres Körpers klar hervortreten zu lassen, Glieder und Formen durch Faltenzüge zu scheiden und zu betonen, sind die Falten als konstruktives Gerüst empfunden, das an den Körper angelegt ist, um den Bau in seiner Struktur klar vor Augen zu stellen, so erfüllt das Gewand des Mädchens in Athen einen anderen Zweck. Es verleiht dem Körper ein größeres Volumen und Gewicht, es sucht alle schönen Linien des Umrisses zu verbergen, der Körper soll kein blumenschlankes Gewächs, sondern ein schwerer Block sein. Aus zwei deutlich geschiedenen Quadern ist er gleichsam zusammengefügt, dem glatten Ober- und dem kannelierten Unterkörper.

Die Ponderation der Spiegelträgerin im Louvre gleicht der des Mädchens in Lyon völlig; die Aktion der Hände nur scheinbar. Denn nicht nur mit drei Fingern, sondern mit der ganzen Hand faßt sie das Gewand. Der Zug geht weniger nach oben als nach der Seite. Statt einer preziös gehaltenen Blüte ruht der weich gefiederte Körper einer Taube auf der Hand des Mädchens. Dem unter dem Peplos getragenen Chiton sei hier keine Bedeutung weiter beigemessen. Der Peplos schmiegt sich zwar gleichfalls dem Körper an, aber in anderer Weise. Er läßt weder die Brüste und Beine noch den Oberkörper im Umriß erkennen. Statt der schlichten, sachlichen Steilfalten ein reiches Gefältel, statt des einfachen Verlaufes des Überschlagsaumes ein unruhiges Auf und Ab. Am Unterkörper fehlen die großen Steilfalten, statt ihrer überstrahlen von der raffenden Hand aus Bogenfalten den Stoff, der von der Hand so sehr zur Seite gezogen wird, daß sich das linke Bein unter dem Gewand ganz verbergen kann.

Der Bau des Körpers tritt durch den Peplos minder deutlich in Erscheinung als an den beiden anderen Frauen. Die Gewandfalten betonen nicht die Achsen des Körpers, heben weder als angelegtes Gerüst seine Glieder und Formen hervor, noch erwecken sie durch die

Art ihrer Verteilung über die Figur den Eindruck einer stabilen Tektonik. Schmiegt sich der Stoff dem Körper auch noch so sehr an: er will nicht dessen Form zeigen, sondern nur eine Oberflächenbewegung erzeugen. Deshalb das unruhige Gefältel am Apoptygma, das Bestreben, den Oberkörper nicht klar vom Unterkörper zu scheiden, sondern durch das Gewanddreieck vor dem Schoß mit ihm zu verbinden, deshalb die Bogenfalten am Unterkörper.

Sind das Unterschiede nur dieser drei Peplosfiguren, werden sie nur individuellen Verschiedenheiten ihrer Bildner verdankt? Drei, vier Jahrzehnte jüngere, nach der Straffung ihres Körpers in der Zeit des schönen Diphilos geschaffene Mädchenfiguren in Paris, Athen und London geben die Antwort[3] (Tf. 17a, 25b, 73b).

Die Beschreibung der Bronze in Paris ist mit den gleichen Worten zu geben, wie die der Spiegelträgerin in Lyon. Daß die Linearität der Wende des VI. zum V. Jahrh. überwunden, die Einzelformen des Kopfes und die Bildung des Körpers sich der jüngeren Entstehungszeit entsprechend geändert haben, braucht hier nicht hervorgehoben zu werden. — Aus der Bronze in Athen spricht die Weiterentwicklung ihrer Werkstatt vernehmlicher. Die Füße stehen im wesentlichen zwar noch nebeneinander, aber das eine Bein beugt sich entlastet ein wenig im Knie, die eine Hand verbirgt sich wie die der Eriphyle des Polygnot unter dem Apoptygma und ihre Rechte ist weit geöffnet, einst eine Gabe tragend, vorgestreckt. All das sind Neuerungen der Zeit, die diese zu den besten Spiegelstützen zählende Bronze bewahrt hat. Die Funktion des Gewandes ist die gleiche wie bei dem Mädchen in Athen und unterscheidet sich ebenso von allen gleichzeitigen Figuren anderer Schulen.

Der Stand des Körpers ist breitspurig, sein Kontur verhüllt; keine Hebung und Senkung kommt zur Geltung. Die Kontrastwirkung von Ober- und Unterkörper besteht auch hier, nur daß an Stelle der älteren Einfachheit eine größere Mannigfaltigkeit der Formen getreten ist. So herrschen am Unterkörper die nur durch die Entlastung am Unterschenkel unterbrochenen Steilfalten durchaus vor, am Oberkörper betonen die von der Brust nach dem verhüllten Arm ausstrahlenden Falten die Wagrechte ebenso wie der Bausch über dem Gürtel.

Suchen die Bildner der Stützfiguren in Lyon und Paris das Konstruktive des Körpers durch das Gewand zum Ausdruck zu bringen, so kommt es denen der Bronzen in Athen auf die Scheidung des Ober- und Unterkörpers als Masse, auf das tektonische Prinzip von Tragen und Lasten an, das sie zum Ausdruck bringen wollen. Die Struktur, die Formen des Körpers werden nicht so sehr hervorgehoben, aber ihr Vorhandensein, die Klarheit des Aufbaues, wird auch in der Umhüllung fühlbar.

Anders das Mädchen in London, dessen Körperlichkeit wieder dem in Paris entspricht. Das Gewand ist so weit, daß es vom Körper fast nichts erkennen läßt. Alle Konturen sind verhüllt, aber statt der Präzision der Bronze in Athen ein weiches Fließen und Gleiten. Den ganz flachen, wenig regelmäßigen Steilfalten an der Brust kommt keine Bedeutung zu. Laut und entscheidend spricht dagegen der zickzackförmig behäbig herabfallende Saum und der linke Arm, dessen Hand zu den von der Hand ausstrahlenden Bogenfalten überleitet. Es kommt diesen Bildnern offenbar nicht darauf an, den Stoff so zu behandeln, daß er den Körperformen zur klaren Erscheinung auch durchs Gewand verhilft. Der Körper ist ihnen unwesentlich. Die Oberflächendekoration und Bewegung ist für sie die Hauptsache. Der Wohllaut des Umrisses, nicht der des Körpers, sondern der Draperie, das Auf- und Absteigen, das Queren der Faltenzüge ist kein tektonisches, dem Bau des Körpers entsprechendes Prinzip, sondern nur schönes Spiel des weichen Gewandes.

1. Verschollen. Peplosfigur. Br. Gerhard, Antike Bildwerke Tf. 309, 6. Friis Johannsen, Les vases sicyoniens 142 Abb. 108.

2. Verschollen. Peplosfigur. Br. Aus Theben. Fröhner, Coll. Tyskiewicz 134 Taf. 13.

Tafel 18a 3. Louvre 140. Stützfigur aus Albanien. Br. H. 28 cm. Catalogue des bronzes Taf. 16.

Tafel 18c 4. Louvre 1688. Spiegelträgerin aus Theben. Br. H. der Fig. 18 cm. Mon. grecs II Taf. 11 r. (Michon). Phot. Alinari 23961. Catalogue des bronzes II Taf. 77. E. Franck, Griech. Standspiegel Nr. 15. Diss. München 1923.

5. Richmond Slg. Cook 46. Br. H. der Fig. 18 cm. Catalogue of the Cook Coll. Taf. 35. Neugebauer, Antike Bronzen Abb. 25. Franck Nr. 20.

Tafel 15a 6. Lyon Museum. Standspiegel. Br. H. des Spiegels 39,5 cm. Catalogue de la Coll. Alessandro Castellani Nr. 265 Taf. 6. Franck Nr. 27.

Tafel 15b 7. Athen Nat. Mus. 6514. Tänzerin. Br. H. 11,2 cm. De Ridder, Catalogue des bronzes trouvé sur l'acropole Nr. 787, Abb. 293.

8. Athen Nat. Mus. 7464. Spiegelträgerin. Br. Arch. Zeit. 1875 Taf. 14, 2. Franck Nr. 14. Phot. Inst. Athen Var. 76.

Tafel 16a 9. Boston Fine Arts Mus. Spiegelträgerin. Br. H. 26 cm. Smith, Forman Coll. Nr. 67 Taf. 3. Franck Nr. 16.

10. Louvre 1690. Spiegelträgerin. Br. H. der Fig. 15 cm. Phot. Giraudon 169. Catalogue des bronzes II Taf. 76. Franck Nr. 32.

Tafel 16b 11. London Brit. Mus. 242. Standspiegel aus Sunion. Br. H. des ganzen Spiegels 31,8 cm. Franck Nr. 28.

Tafel 17a 12. Paris Petit Palais 39. Standspiegel. Br. H. des ganzen Spiegels 38 cm. Collection Dutuit Tafel 11. Franck Nr. 31.

13. Verschollen. Standspiegel. Br. Dumont-Chaplain, céramique de la Grèce propre Taf. 34.

Tafel 15c 14. Athen Nat. Mus. 7399. Spiegelträgerin aus Attika. Br. H. 19,6 cm. Bull. de corr. hell. 1900 S. 12 Abb. 9. Franck Nr. 49.

15. Athen Nat. Mus. 7560. Frau in Peplos. Br. aus Phoiniki. Unpubl.

Tafel 15d 16. Privatbesitz. Spiegelträgerin aus Sikyon. Br. H. 24 cm. Fröhner, Coll. Rhousopoulos, vente 1895 Nr. 68 Taf. 8. Abguß in München 1029. Franck Nr. 17.

17. Breslau Arch. Mus. Spiegelträgerin. Br. Monuments grecs I 1891 S. 34 Nr. 47.

18. München Mus. antiker Kleinkunst. Spiegelträgerin aus Korinth. Br. Franck Nr. 34.

19. New-York Metropolitan Mus. 751. Standspiegel. Br. Richter, Catalogue of Bronzes S. 256. Franck Nr. 29.

Tafel 17b 20. Kopenhagen Nat. Mus. 202. Standspiegel aus Attika. Br. Rayet, Monuments de l'art antique Taf. 22. Franck Nr. 64.

21. Phigalia Mus. Pseudo-Arrachion. Marm. Americ. Journ. of Arch. 1914 S. 156.

22. Athen Nat. Mus. Griffigur. Br. von der Akropolis. De Ridder, Catalogue des bronzes trouvé sur l'acropole Nr. 704 Abb. 221.

Tafel 20b 23. Athen Nat. Mus. 7533. Jünglingstorso Br. H. 19,5 cm, aus Phoiniki. De Ridder, Catalogue des bronzes de la soc. arch. Nr. 820. Déonna, les apollons arch. S. 269 Abb. 139.

24. Athen Nat. Mus. 12347. Kriophoros aus Andritsaina. Br. Bull. de corr. hell. 1903 Taf. 8. Rev. des études grecques XVIII S. 126.

25. Berlin 10781. Kriophoros aus Arkadien. Br. Jahrb. 1922 Anz. S. 71 Nr. 16 (Neugebauer).

Tafel 20a 26. Boston Fine Art Mus. 04. 6. Kriophoros aus Arkadien. Br. H. 12 cm. Phot. Coolidge 11383.

Tafel 2 27. Boston Fine Art Mus. 99. 489. Kriophoros aus Sparta(?). Br. H. 25 cm. Bulle, Schöner Mensch Taf. 38 r.

Tafel 18b 28. London Brit. Mus. 209. Apollon Payne Knight. Kopie. Br. H. 18 cm. Walters, Catalogue of bronzes Taf. I. Litt. bei Déonna, les Apollons S. 273 Nr. 100.

Tafel 22 h 29. Athen Nat. Mus. 11761. Poseidon aus Liwadhostro. Br. H. 118 cm. Ephim. arch. 1899 Taf. 5/6. Roscher, Lexikon der Mythol. III 2875 (Bulle). Buschor, Olympia S. 34 Abb. 35. Uxkull, Frühgriech. Plastik 31.

Tafel 1, 19 30. Louvre 2. Apollon aus Piombino. Br. H. 115 cm. Catalogue des bronzes Taf. 1. Litt. bei Déonna, les Apollons S. 274 Nr. 102. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 220, 2. Uxkull, Frühgriech. Plastik 30.

31. Athen Nat. Mus. Jüngling aus Troizen. Br. Catalogue des bronzes de la soc. arch. Nr. 818 Abb. 5.

Tafel 21 a 32. Privatbesitz. Jüngling, aus Abai. Br. H. 27 cm. Mélanges Perrot S. 191 Taf. 3.

Tafel 3 33. Louvre 2792. Torso aus Milet. Marm. Überlebensgroß. Phot. Giraudon 1286. Bulle, Schöner Mensch[2] Taf. 103 l. Rayet-Thomas, Milet et le golfe Lathmique Taf. 20. Br. Br. Text zu 601 S. 12 Abb. 15. Buschor, Olympia S. 37.

Tafel 21 b 34. London, Brit. Mus. 212. Faustkämpfer aus Korfu. Br. H. 11 cm. Walters, Cat. of bronzes Taf. 2. Joubin, la sculpture avant Phidias S. 139 Abb. 42. Klein, Griech. Kunstgesch. I S. 369.

35. Basel Mus. Kriophoros aus Sikyon. Br. Sehr verkrustet. Nuove memorie del' Ist. II Taf. 6. Phot. d. Mus.

Tafel 20 c 36. Athen Nat. Mus. 7412. Diskobol aus dem Kabirion, stark zerfressen. Br. H. 19 cm. Stais, marbres et bronzes S. 321. Jahrb. 1916, 129 Abb. 11. (Weege) Phot. des Inst. Buschor, Olympia S. 38.

Tafel 22 a 37. Boston Fine Arts Mus. 5. Weibl. Kopf aus Sikyon. Kalkstein. H. 17,5 cm. Caskey, Catalogue Nr. 5.

Tafel 22 b 38. Athen Nat. Mus. 64. Kopf aus Delphi. Kalkstein. H. 23 cm. Katalog von Kastriotis Nr. 64. Ath. Mitt. IV 1879 S. 77. Friedrichs-Wolters, Bausteine Nr. 42. Déonna, les Apollons archaiques Nr. 72 Abb. 77.

Tafel 22 c 39. Olympia Mus. Fragm. einer Terrakottagruppe Silen und Mänade. Kopf H. 14 cm. Ergebn. III Taf. 7, 2—3. Phot. des Inst. Athen 437. Bulle, Silene S. 12.

40. München Slg. Loeb. Terrakottakopf. Sieveking, Kat. der Slg. Loeb Taf. 14. 4.

Tafel 22f 41. Neapel Nat. Mus. 5608. Jünglingskopf aus Herkulanum. Br. Kopie(?). H. 28,5 cm. Annali 1870, 264. Br. Br. 506. Rayet, Mon. de l'art 26. Röm. Mitt. 1887 S. 104 (Studniczka). Klein, Kunstgesch. I 367.

Tafel 22g 42. Athen Nat. Mus. Terrakottaköpfe aus dem Heraion bei Argos. H. 5 cm. Waldstein, Argive Heraion II 37 Nr. 212/13.

43. London Brit. Mus. 208. Apollokopf aus Slg. Townley. Marm. H. 47 cm. Kopie. Rayet, Milet et le golfe Lathmique Taf. 37. Friedrichs-Wolters Bausteine Nr. 228.

Tafel 22i 44. Dresden Albertinum 33. Knabenkopf aus Rom. H. 11,5 cm. Jahrb. 1889 Anz. 97; 1920 S. 51 Taf. 6 (Amelung). Buschor, Olympia S. 38.

Als Schwestern der Spiegelträgerinnen in Lyon und Paris geben sich durch Haltung und die Stilisierung des Gewandes Mädchenfiguren in Boston, London und Richmond zu erkennen (5, 6, 9—12 Tf. 15a, 17a, 16a, b).

Die Ponderation des Körpers, das Lüpfen des Kleides mit den drei Fingern und das gespreizte Halten der Blüte ist gleich, ebenso die Stilisierung des Peplos mit wenigen, klar den Körper gliedernden Faltenzügen, die von den Brüsten, dem Schoß und der Hand herabhängen. Die großen Radfibeln auf den Schultern und die Schnabelschuhe zeichnen diese Spiegelträgerinnen vor allen übrigen nicht minder aus. Hier anzureihen sind noch einige aus den Jahren um die Mitte des V. Jahrhs. (13—15, 17—19, Tf. 15c), wenn auch das Starre und Zugespitzte der älteren Zeit mehr und mehr an ihnen im Abnehmen begriffen ist. Statt des archaisch preziösen Haltens einer Blüte und anmutigen Raffens des Gewandes kommt nun das Motiv der auf der Hand ruhenden Taube, das der Spiegel in London schon vorweggenommen hatte, und das lockere Fassen des Kleides mit allen Fingern der Hand. Daß aber trotz dieser Neuerungen der jüngeren Zeit diese Figuren dem gleichen Bereich entstammen, wird bewiesen durch die gleiche Drapierung des Gewandes und die Tatsache, daß gleichzeitige Frauenfiguren anderer Schulen nach einem anderen tektonischen Prinzip gebaut sind (Tf. 23—25, 33, 73).

THE J. PAUL GETTY MUSEUM
LIBRARY

Die zuletzt genannten Bronzen sind Werke der Zeit, in der die Standspiegel sich schon überlebt haben und nur in geringer Qualität noch gearbeitet wurden; in die Blütezeit der Gattung führen die folgenden zurück.

Auf die nahe Verwandtschaft des Spiegels in Boston mit dem in Theben gefundenen des Louvre (4 Tf. 18c) hat C. Smith hingewiesen. Die andere Tracht darf nicht wundernehmen; sie ist durch die Mode der Zeit bedingt. Denn während der Dauer von etwa fünfzig Jahren, von den Perserkriegen zurückgerechnet, bevorzugen die Frauen aller griechischen Stämme den ionischen Chiton vor dem dorischen Peplos. Das Wiedererwachen der Vorliebe für die dorische Kleidung in der Epoche der Perserkriege war in den einzelnen Staaten, ihrem Wesen entsprechend, verschieden früh oder spät. Es ist noch darauf zurückzukommen.

Der schlanke Wuchs der Spiegelträgerin aus Theben besagt nichts über das Gebiet, sondern nur über die Zeit ihrer Entstehung, die der der ähnlich proportionierten Figur in Lyon (Tf. 15a) nur wenig vorausliegen wird. Entscheidend für die Zugehörigkeit zu dem Kreis der hier gesammelten Werke ist der Bau des Körpers und die Funktion ihres Kleides. Der Umriß des Körpers, die Hebungen und Senkungen seines Konturs sind noch stärker betont als an den übrigen Mädchen. Das von feinen gravierten Wellenfalten überrieselte, von großen Radfibeln zusammengehaltene Gewand schmiegt sich auch den Armen hautartig an, vom Schoß aus eine die Beine scheidende Steilfalte bildend. Dem klar gegliederten Körper entspricht der Bau des Kopfes. Auf die Einkerbungen der Haarsträhnen in der älteren Zeit sei als Besonderheit der Werkstatt hingewiesen. Den Ausdruck des Antlitzes bestimmen die aufgehöhten hochgewölbten Brauen und die knochigen Wangen (bes. 5), eindringlich in ihrer Wirkung durch die scharfe lineare Begrenzung. Die Teile sollen nicht als Masse wirken, wie in der später zu rekonstruierenden argivischen Schule (Tf. 23—26), sondern als scharf umrissene Formen. Brauen und Lider erfüllen die gleiche Funktion wie die das Gewand gliedernden, den Körper verdeutlichenden Faltenzüge: die sich aus den Wangen herausmodellierenden Jochbeine kommen durch die Hülle des sie bedeckenden Fleisches ebenso zur Geltung, wie die Brüste, Kniee und Glutäen durch das

Gewand. Klarheit der Körperform, scharfe Begrenzung, das Betonen des Struktiven durchs Gewand, sogar durch die Haut erweist sich immer mehr als der entscheidende Zug dieser Gruppe von Werken.

Jene Spiegelträgerin hat zwei Verwandte. Die wenig jüngere in Athen (8) trägt einen ähnlich von Wellenfalten bedeckten, sich dem Körper eng anschmiegenden Chiton, nur daß er gemäß der Sitte im ersten Jahrzehnt des V. Jahrhs. tief über die Gürtung herabhängt. Auch hier die in bekannter Weise gespreizt gehaltene Blüte, die Einkerbungen am krobylosartig hochgebundenen Haar, ein verwandter Bau des Kopfes und sorgfältig ziselierte Schnürschuhe. Die etwas altertümlichere Figur aus Albanien im Louvre (3 Tf. 18a) hat den Umriß ihres Körpers noch nicht so stark betont. Ihre Kopfformen und die nur in diesem Kreis von Werken anzutreffenden, sorgfältig wiedergegebenen Schnürschuhe sind der zeitlich nächsten aus Theben so verwandt, daß die Mädchenfigur aus Albanien unbedenklich hier angereiht werden darf.

Ein archaisierender Spätling aus der Mitte des V. Jahrhs. ist die Spiegelstütze aus Sikyon (Tf. 15d). Die schematische Fältelung des die Brust querenden Überschlags gemahnt an archaisierende Schöpfungen dieser Jahre und das Einstemmen der Hand in die Hüfte ist ein der älteren Zeit fremdes, in dem kimonischen und dem folgenden Jahrzehnt aber sehr häufiges Motiv. Die Zugehörigkeit zu unserer Gruppe macht die Ziselierung der Schuhe, das Anschmiegen des Gewandes, die Steilfalte von Schoß und Hand, die Gravierung des Chitonsaumes und der Wellenfalten, die Verwandtschaft des Kopfes mit den annähernd gleichzeitigen Bronzen in Athen und Breslau recht wahrscheinlich.

Damit ist die Reihe der sicher zu einer Gruppe zusammenzuschließenden Peplosfiguren erschöpft. Nur ein auf der Akropolis gefundenes tanzendes Mädchen darf noch zu diesem Kreis gerechnet werden (7 Tf. 15b). Sie ist wenig jünger als die im Kopftypus nah verwandte Stützfigur in Lyon (Tf. 15a). Beweisend für die Zugehörigkeit sind die Stilisierung des sich dem Körper völlig anschmiegenden Gewandes, die vier Steilfalten und das zierliche Heben des Kleides mit zwei Fingern.

Die zeitliche Abfolge dieser Peplosfiguren kommt in ihrer Anordnung zum Ausdruck. Die mehr oder minder archaische Bildung der die

Mädchen umflatternden Eroten, ihre gestreckte, Schwimmern gleichende Haltung oder ihr archaisches Laufen kann nicht ohne weiteres Anhaltspunkt für die Datierung sein, denn einmal ist die Zugehörigkeit der Eroten nicht stets gesichert, dann aber kam es auch vor, daß in den weniger bedeutenden Werkstätten, denen wir manche dieser Figuren verdanken, ältere Gußformen für die Eroten auch dann noch benutzt wurden, als die Bildung des menschlichen Körpers schon weiter fortgeschritten war[1].

Die Blütezeit der Spiegelstützen, die Zeit, in der sich alle Teile zu einem Ganzen zusammenfügen, und der Zusammenklang der Teile durch keine eigenwillige Einzelform gestört wird, ist das erste Drittel des V. Jahrhs. Die Voraussetzung der Gattung ist der nach Wage und Lot gerichtete Aufbau des Körpers, seine starre Haltung, das Geradeausblicken des Kopfes. Eine der spätesten Spiegelträgerinnen in London, die vielleicht auch unserer Gruppe zugezählt werden darf, führt deutlich vor Augen, daß das Aufkommen rhythmischer Körperhaltung und die damit zusammenhängende unsymmetrische Art, den Mantel nur über eine Schulter gelegt zu tragen, die Gattung ihrem Ende nahe brachte und daß sie nur dort entstehen konnte, wo die strenge, starre Haltung des Körpers am stärksten vorhanden war[2].

Das harmonische Gleichgewicht der älteren Spiegel beruht in dem Zusammenklang von Figur, Spiegelscheibe und vermittelndem Zwischenglied. Das organische Wachsen wird besonders augenfällig an diesem ornamentalen Teil. Die ältesten Standspiegel entbehren überhaupt eines Zwischengliedes. Einer späteren Entwicklungsstufe gehört es schon an, wenn an dem Spiegel aus Theben (Tf. 18c) oder dem in München (Tf. 23b) ein schmaler Metallstreifen als Lager der Scheibe dient. Dies unvermittelte Auflagern genügt dem alle Teile inniger verbindenden V. Jahrh. nicht mehr. Der Meister des auf der Akropolis gefundenen Spiegels fügt eine Volute dazwischen und rollt auch die Enden des nach außen sich verjüngenden Metallstreifens zu Voluten ein (8). Andere Toreuten kommen zu anderen Lösungen. Wesentlich ist, daß dies Zwischenglied immer höher wächst, immer besser Scheibe und tragende Figur verbindet, bis es so hoch geworden ist, daß es die Spiegelscheibe zu weit von der Standfigur trennend, die Einheit des Gerätes durchbricht.

Durch die wesentliche Veränderung des Gleichgewichtes der drei

sich zu einer Einheit zusammenfügenden Teile ist die zeitliche Abfolge der Standspiegel gegeben. Die Verteilung auf die einzelnen Jahrzehnte ist mit Hilfe der aus der Entwicklung der Tektonik des Stamnos gefundenen Reihe ebenso wie durch den Vergleich mit verwandten, datierbaren Werken leicht zu gewinnen.

Der älteste Spiegel (18c) unserer Reihe erinnert in seinem schlanken Wuchs, der Stilisierung des Kopfes und der Anspannung, die alle Glieder beherrscht, an Schöpfungen vom Ende des VI. Jahrhs.[3] Die Stützfigur aus Albanien (Tf. 18a) ist wenig älter[4], die Spiegelträgerinnen in Lyon (Tf. 15a) und Richmond (5) sind wenig jünger. Die eine Bronze von der Akropolis (8) trägt den ionischen Chiton gegürtet und den Bausch bis zu den Knien herabhängend. Ihr Körper ist untersetzter; die Tracht steigert wesentlich diesen Eindruck. Denn das sich bauschende Gewand nimmt der Erscheinung das leicht Aufstrebende und zieht den Oberkörper gleichsam nach unten, worin sich die Vorliebe für gedrungene Formen in den ersten Jahren des V. Jahrhs. ausspricht. Diesen Kolpos tragen auch attische Koren in der letzten Tyrannenzeit, wenn auch nicht so weit herabhängend[5]. Dann ist er nicht mehr beliebt; seine Schlichtheit verträgt sich nicht mit den auf größtmögliche Verfeinerung und Zuspitzung aller Formen bedachten letzten Jahren des VI. Jahrhs. Mit der zunehmenden Entspannung der Glieder und dem schlichten Schönheitsideal des beginnenden V. Jahrhs. erscheint diese Tracht wieder, besonders häufig auf Zeichnungen des Makron und auf lokrischen Reliefs[6]. Noch eine Eigentümlichkeit setzt den jüngeren Ursprung jener Bronze außer Zweifel: der Krobylos hängt nicht mehr über die Haarbinde hinaus wie an der Antenorkore[7] und dem Kopfe Webb[8], sondern ist einwärts gebunden wie an einer italisch-griechischen Bronze in Modena[9]. Auch hierin zeigt sich die neue Sammlung und Bindung, die das V. Jahrh. bringt.

Es muß in der Eigenart dieser Kunstschule begründet sein, daß der dorische Peplos nach der kurzen Verdrängung durch die ionische Tracht schon in den ersten Jahren des V. Jahrhs. wieder Eingang findet, während er in Attika erst nach 480 wieder auftaucht[10]. Er kommt dem Verlangen nach ruhiger, schlichter Form, das in unserer Schule demnach stärker als in Athen gewesen sein muß, mehr entgegen als

die unruhige ionische Tracht mit ihrem Faltengekräusel und den auf- und absteigenden Zickzacksäumen. Ein Tasten in gleicher Richtung ist nach 500 freilich auch bei athenischen Bildnern zu erkennen: oft geben sie dem Chiton einen kleinen, dem dorischen Apoptygma entsprechenden Überschlag auf der Brust.

Wenig jünger sind die Spiegelträgerinnen in Lyon (Tf. 15a) und Richmond (5). Ihr Gewand schmiegt sich noch ganz in archaischer Weise hautartig dem Körper an, aber erst an der Statuette in Boston (Tf. 16a) erhält das Gewand als Masse, die den Körper verhüllt, eine neue Bedeutung und beginnt sich zu stauen, weiche Faltengrate und Mulden zu bilden. Solches Streben nach völliger Umhüllung des Körpers zeigt die Athene des äginetischen Ostgiebels, die Kore aus den Propyläen und der Parisstamnos in Berlin[11]; der Spiegel wird also um 480 zu datieren sein. Doch das veränderte Gefühl für den Stoff als solchen ist nur eine Begleiterscheinung dieser Zeit; ein Blick auf die Spiegel in Richmond und Lyon lehrt, um wieviel gedrungener der ganze Körperbau nun geworden, wie sehr die Spannung in der Haltung gewichen ist. Die Figur im Louvre (10) zeigt diese Züge noch verstärkt. Sie wird in die Glaukonzeit gehören. Das Volumen des Körpers hat sich vergrößert, der Körper selbst regt sich zu freierer Haltung. Der Kopf wendet sich sacht zur Seite, er ist weicher modelliert, die Haare sind nicht mehr eingekerbt, sondern als einheitliche Masse geformt; das Stirndreieck wird seit dem Spiegel im Louvre immer niedriger.

Die Figuren im Petit Palais (Tf. 17a) und die verschollene Figur aus Athen (13) zeigen den schlankeren Wuchs, die Streckung und Gehaltenheit des Körpers, die kurz vor der Jahrhundertmitte überall merkbar wird. Das ornamentale Zwischenstück ist höher emporgewachsen und geschweifter gebildet. Statt der derben Rundschädel der ersten Jahrzehnte des V. Jahrhs. herrschen nun zarte Ovalgesichter vor, die von dem gewellt zur Seite gestrichenen, wieder in spitzem Winkel geteilten Haar umrahmt werden. Die Bronze in London (11) zeigt von all diesen Zügen erst die Ansätze: sie wird also in die kimonische Zeit gehören, während die künstlerisch geringen Werke in Breslau, München und New-York (17 — 19) in die Jahre vor den Beginn des Parthenonbaues (um 450) zu datieren sind.

Bestehen die bisherigen Darlegungen zu Recht, so dürfen diese Mädchenfiguren als Glieder einer sich über ein halbes Jahrhundert erstreckenden Schulfolge angesprochen werden. Die Starrheit ihrer Haltung, die außerordentlich kräftige Betonung der Struktur des Körpers lassen in einigen anderen Statuen, Köpfen und Torsen die gleichen formenden Kräfte erkennen.

Ein Jünglingskopf aus der Villa der Pisonen wird meist einem äginetischen Meister zugeschrieben[12] (41 Tf. 22f). Eine gewisse Verwandtschaft mit den Giebelfiguren des Aphaiatempels ist zwar unleugbar vorhanden; sie beruht aber mehr in dem gleichen dorischen Menschenschlag als in der Übereinstimmung mit typisch äginetischen Formen. Denn trotz aller den Ägineten nachgerühmten Genauigkeit und der archaischen Starrheit ihrer Modellierung, ist ihr Fleisch stets schwellender, elastischer und saftiger. Sie messen der linearen Begrenzung der Einzelformen nicht die gleiche Bedeutung zu wie die Bildner unserer Figuren. Die scharf umrissenen Brauen, Lider und Lippen formen sie nicht als ein das Antlitz gleichsam tragendes konstruktives Gerüst. Aus äginetischen Köpfen spricht dank des hier länger als in anderen Staaten bewahrten archaischen Lächelns und der Nähe Ioniens eine größere Fröhlichkeit und Sinnlichkeit, aus dem Pisonenkopf aber eine ernste nüchterne Haltung. Gerade darin ist er der Spiegelträgerin aus Theben (Tf. 22d) und der Stützfigur aus Albanien (Tf. 18a) geschwisterlich verwandt. Die an die Schwingen eines schwebenden Vogels gemahnenden hochgewölbten Brauen geben diesen Köpfen ihr Gepräge; sie werden sogar aufgehöht, um eindringlicher zu wirken. Ein Vergleich mit gleichzeitigen Werken anderer Schulen, wie einer attischen Kore, dem Knaben in Girgenti (Tf. 38), einem Kopf in New-York (Tf. 80) oder dem äginetischen Bogenschützen[13] erlaubt dem Pisonenkopf seine Eigenart noch eindringlicher zu bekunden, die hervorgehobenen Züge sinnfälliger als Besonderheiten dieses Kunstzentrums zu erfassen und noch einige Köpfe als Gestaltungen der gleichen Kraft zu erkennen. Es sind dies der Apollon aus Piombino (Tf. 1), der Poseidon aus Liwadhostro (Tf. 22h) und der Kopf der Sammlung Townley (43). P. Arndt hat auf die beiden ersten hingewiesen. Durch die Gedrungenheit des Baues, den Rundschädel, das derbe Kinn und

den breiten Nacken gibt sich der Townleykopf als Schöpfung der Glaukonzeit, als Zeitgenossen des Harmodios zu erkennen, während der Kopf des Apollon aus Piombino dem Pisonenkopf zeitlich nähersteht. Das Hervortreten der Brauen, Lider, Lippen und knochigen Jochbeine könnte bei diesen Köpfen mit den gleichen Worten wie bei der Spiegelträgerin aus Theben beschrieben werden; Abweichungen der Schädelform, der Haartracht und der Proportionen sind Erscheinungen der verschiedenen Entstehungzeit, nicht der Schule. Von wesentlicher Bedeutung für diese Köpfe ist die Stilisierung des Stirnhaars. Dieses ist nicht wie an den zeitlich entsprechenden argivischen Köpfen schlicht über einen Reif gewunden (Tf. 28. 29), sondern endet in kleinen Löckchen, deren spitze Enden bei dem Poseidon abstehen, beim Apollon mehr anliegen, aber doch keine so gleichmäßige Reihe bilden, wie am Kopf Barracco und seinen Verwandten[14]. Es wäre ein Mißklang vorhanden, würde das Haar als einheitlich glatte Masse die so prägnanten Gesichtszüge umrahmen; es muß selbst etwas Zugespitztes haben, um der Bildung der Brauen, Lider und Lippen zu entsprechen. Bei den Spiegelträgerinnen war schon auf eine verwandte Haarbildung hinzuweisen. Auch der Aufbau der Körper gibt unzweideutig Zeugnis von der Zugehörigkeit zu diesem Schulbereich. Unbekümmert um die an anderen Orten sich ankündigenden Versuche, die archaische Starrheit des Körpers durch einseitige Verteilung seiner Last auf einen Fuß zu mindern, die Einförmigkeit durch leichtes Ausweichen zur Seite zu lockern und ein wirkliches Ruhen des Körpers darzustellen — denn das archaische Standmotiv vom Ende des VI. Jahrhs. läßt diesen Eindruck gar nicht aufkommen, weil es auf der gleichmäßigen Anspannung beider Beine beruht — behalten diese Künstler auch in dem ersten Viertel des V. Jahrhs. das altertümliche Schreitmotiv bei (Tf. 21). Der Grund ist offenbar: den übertrieben starren Formen des Kopfes muß ein ebensolches Standmotiv entsprechen. Ein Vergleich beider Statuen mit einem annähernd gleichzeitigen Werk, dem „Kritiosknaben" (Tf. 98) läßt die Starrheit und Trockenheit der Modellierung noch besser fühlen, die Besonderheit unserer Schule ebenso augenfällig werden, wie ein Blick auf den Knaben in Girgenti (Tf. 5).

Die offenbare Dissonanz zwischen den starren Formen des Kopfes und

der weichen Rundung des Körpers des Apollon aus Piombino hat dazu verführt, ihn als Arbeit eines Etruskers zu betrachten, wogegen allein schon die dorische Weihinschrift spricht. Vergleichen wir mit ihm zweifellos etruskische Werke, wie den Speerwerfer im Louvre, oder gleichzeitige Kleinbronzen, so vermissen wir typisch etruskische Züge an dem Apollon von Piombino völlig[15]. Die Statue ist ein gutes Beispiel für die im Anfang des V. Jahrhs. häufig zu beobachtende Tatsache, daß sich das stärkere Interesse auf den Körper richtet, während in der Bildung des Kopfes oft ältere Formen beibehalten werden. Fragen wir nach den Zeitgenossen des Kopfes, so sind diese alle um die Wende des VI. zum V. Jahrh. zu suchen[16], während die Bildung des Körpers in der Entspannung seiner Muskeln, deren Gefüge und der leichten Verhüllung unter der Haut erst in Schöpfungen der Jahrzehnte der Perserkriege, wie dem Bronzetorso aus Livorno, dem Diskophor in New-York (Tf. 52) und dem Stephanephoros aus Sunion (Tf. 11) verwandte Züge erkennen läßt[17].

Noch einige Köpfe tragen das Antlitz dieses Kreises. Der Mänadenkopf in Olympia (Tf. 22c) ist der annähernd gleichzeitigen Mädchenfigur aus Albanien (Tf. 18a) nahe verwandt im Umriß des Kopfes, durch die den Ausdruck beherrschenden hochgewölbten Brauen und die Stilisierung der Haarsträhnen. Wie ein Schulbeispiel für die nun schon so oft hervorgehobene Gesichtsbildung muten zwei aus der Menge der im argivischen Heraion gefundenen Terrakotten als fremdartig abstechende Köpfe an (Tf. 22g), welche die wesentlichen Züge in roher, übertreibender Weise zeigen[18]. Auch hier sind die Brauen aufgehöht, die Lider stark hervortretend und die Stirnlocken in der Art des Poseidon gebildet. Als Ahn dieser Köpfe dürften ein Kopf aus Delphi (Tf. 22b), sowie zwei „dädalische" Frauenfiguren (1, 2) zu betrachten sein, während der Modellkopf der Sammlung Loeb (40) in die nächste Nähe der Spiegelträgerin in Richmond (5) zu setzen ist. In diesen Kreis vonWerken ist auch ein Knabenkopf in Dresden zu stellen (44 Tf. 22i). Der Umriß des Schädels, das Gleichgewichtsverhältnis der Gesichtsteile, die auffällige Betonung der Brauen, die Verwandtschaft mit der einen Spiegelträgerin in London (11 Tf. 16b) und die abweichende Art des Gesichtsbaues an anderen Orten, wie sie der Stephanephoros aus

Sunion, der Blondkopf und der Kritiosknabe zeigen, dürften den Zusammenhang des Dresdner Kopfes mit den hier zusammengestellten wahrscheinlicher machen (Tf. 11, 38, 98) als den mit sizilischen Werken, auf die Amelung hingewiesen hat[19].

Die stilistische Verbindung der obengenannten Werke war nur auf Grund der besonderen Prägung der Gesichtszüge möglich; bei den nun folgenden kann auch der Bau des Körpers verglichen werden. Als Verwandter der Spiegelträgerin im Louvre gibt sich ein Hermes Kriophoros in Boston (Tf. 2) durch Haltung und Umriß seines Körpers zu erkennen. Der kurze, sich eng anschmiegende Chiton läßt den Körper in ähnlicher Weise zur Geltung kommen. Die Steilfalte dient auch hier zur klaren Trennung der Beine, und die Formen des Kopfes tragen wieder die bekannten Züge der bisher aneinander gereihten Werke. Die hochgewölbten Brauen sind zur stärkeren Betonung aufgehöht, die Lider scharf umrissen und die Buckellöckchen umrahmen die Stirn wie am Poseidon aus Liwadhostro (Tf. 22h). Auf eine antiquarische Einzelheit, die sich als wichtig erweisen wird, sei hingewiesen: die mit ungewöhnlicher Sorgfalt wiedergegebenen Schnürschuhe. Eine etwas ältere, nach ihren gedrungeneren Proportionen in das letzte Jahrzehnt der attischen Tyrannis zu datierende Bronze, vielleicht des gleichen Meisters, in Boston (Tf. 20a) und eine etwas ältere in Athen (24), sind von jenem Kriophoros ebensowenig zu trennen, wie eine Statuette in Berlin (25), deren maskenhaftes Antlitz an die rohen Terrakottaköpfe aus dem Heraion erinnert (Tf. 22g). Es liegt hier ein etwa um 530 zuerst nachzuweisender Typus des Kriophoros vor, dessen Weiterbildung in der Weise des strengen Stils der Kriophoros aus Sikyon in Basel (35) bewahrt hat. Diese Bronzen sind wohl Nachklänge eines nach der Mitte des VI. Jahrhs. für die Pheneaten geschaffenen Kultbildes, dessen Motiv der Äginet Onatas um die Wende des VI. zum V. Jahrh. in seiner berühmten Statue übernommen hat[20].

Hier können noch einige nackte Jünglingsfiguren angereiht werden. Ein Zeitgenosse der Spiegelträgerin aus Theben und des jüngeren Kriophoros in Boston ist ein Torso aus Phoiniki (Tf. 20b), der wohl das Maximum an Knappheit der Form darstellt. Mit dem Hermes teilt er die halbbogenförmige, untere Umgrenzung der Brustmuskeln, die

Trapezform des Rumpfes und die fein gravierten, auf die Schultern herabfallenden Haarsträhnen. Das Gefüge der Bauchmuskulatur, die Beobachtung der Hüftmuskeln ist ähnlich erst in den Skulpturen und Zeichnungen der Leagroszeit anzutreffen. Nie aber, weder in Attika, noch Ägina oder Ionien finden wir eine solche Knappheit des Körpers, der nur aus Knochen und einer sehnigen Muskelschicht zu bestehen scheint und im Wuchs ein Nachkomme der ältesten Jünglingsfigur, des Pseudo-Arrhachion in Phigalia ist[21] (21).

In die ersten Jahre des V. Jahrhs. führt eine Jünglingsfigur aus Abai (32 Tf. 21a). Das Standmotiv ist das starre, in anderen Schulen in dieser Zeit nicht mehr übliche des Apollon aus Piombino und des Poseidon aus Liwadhostro. Daß es sich nicht um Unvermögen eines provinziellen Künstlers handelt, beweist die hohe Qualität der Arbeit. Es ist nicht das Standmotiv allein, das die Bronze unserem Kreis zugesellt; die Starrheit der Gesichtszüge, die starke Betonung der aufgehöhten Brauen und die Knappheit des Karnats lassen die Zugehörigkeit zu diesen Werken kaum bezweifeln. Liegt auch, der Zeit entsprechend, die Muskulatur nicht mehr so offen wie in den letzten Jahren des VI. Jahrhs., so spricht doch der Umriß des Körpers von der gleichen Freude an den Hebungen und Senkungen, und auch den Hüftmuskeln wird eine größere Bedeutung zugemessen als in anderen Formbereichen. Die Gesichtsbildung, die nur in diesem Kreis anzutreffen ist, trägt auch ein Faustkämpfer im Britischen Museum (34 Tf. 21b).

Vielleicht darf hier auch der Diskobol aus dem Kabirion genannt werden (36 Tf. 20c). Die Verkrustung der Oberfläche verbietet es, Einzelformen zu vergleichen. Die Zuweisung kann darum nur vom Motiv aus gewonnen werden. Am augenfälligsten offenbart dieser Diskobol sein Wesen, wenn er Schöpfungen anderer Schulen aus den ersten Jahrzehnten des V. Jahrhs. gegenübergestellt wird.

Der Diskophor in New-York wird von seinem Bildner nicht im Augenblick des Wurfes, sondern in Bereitschaftsstellung, den Diskus schulternd, dargestellt (Tf. 52). Er erweckt die Gewißheit, daß der Erfolg seines Wurfes weniger in der Elastizität seines Körpers als in der stierhaften Kraft seines Baues begründet liegt. Der Diskobol Ludovisi ist anderer Rasse (Tf. 91). Das abweichende Motiv ist seinem

Körper wie seinem Schöpfer ebenso gemäß, drückt dessen Wesen ebenso rein aus wie jenes das des Spartaners (Tf. 52). Er stellt das Äußerste an augenblicklicher Bewegung dar, das Ruckhafte des Wuchtens der Wurfscheibe setzt sich in seinem Körper fort, in dem zur Rechten geworfenen Kopf, dem nach links geschwungenen Diskus eine Antinomie der Bewegung erzeugend, eine Schnelligkeit des Taktes, eine Überfülle an Kraft, die von dem Körper hinausgeschleudert wird. Diesem, alle Fesseln seiner Zeit sprengenden Werk gegenüber, erscheint der den Kabiren geweihte Diskobol in jeder Hinsicht zurückgeblieben und konventionell. Mag das meiste der an dem Diskobol Ludovisi hervorgehobenen Züge der überragenden Persönlichkeit seines Meisters zu danken sein, auch die Keime und Wurzeln dieser Leistung liegen in dem Wesensgrunde seines Volkes gebettet. Ein etwas älterer, auf der Akropolis gefundener Diskobol hilft das Bild vervollständigen[22]. Er steht gleichsam in der Mitte zwischen dem in der Sammlung Ludovisi und dem aus dem Kabirion. Sein Meister hat ein ganz anderes Gefühl für Nuancen der Bewegung. Ihm fehlt die urwüchsige Zentrifugalität ebenso wie die starre Bindung. Das Wuchten der Scheibe geschieht mit größerer Anmut und vornehmerer Leichtigkeit, die Linke hält der belasteten anderen Hand durchaus die Wage. Ist das unbekümmerte, verschwenderisch sich entladende Kraftgefühl das Wesen des Diskobolen Ludovisi, die schöne Anmut das Kennzeichen des attischen Palästriten, so ist das strenge Maßhalten, der klare Aufbau, die auch in der Bewegung erfaßte Ruhe das Wesen des den Kabiren geweihten Jünglings. Im Standmotiv, dem archaischer Gewöhnung gemäß starr vorgesetzten Fuß, entspricht er dem Poseidon und Apollon aus Piombino ebenso, wie in der Straffheit und Spannung seines Körpers und der Bewegung seiner Glieder. Der Kopf dieses Diskobolen scheint dem Knaben in Dresden am nächsten zu stehen, soweit die Erhaltung ein Urteil erlaubt.

Wo ist die Heimat dieser strengen Haltung, dieser durch Gymnastik gestrafften, aller Zufällig- und Eigenwilligkeit baren Körper, mit ihrer Feindschaft gegen ionische Üppigkeit und attische Anmut und mit den unbeweglich starren, wie aus Erz geschmiedeten Gesichtszügen? Es bedarf kaum eines Beweises, daß dieser Menschentyp weder

in Attika, noch in Ionien oder Großgriechenland gelebt haben kann. Die Mehrzahl der Funde und die einstimmige Überlieferung des Altertums, daß die höchste Steigerung athletischer Körperzucht dem dorischen Stamme eigentümlich war, weist auf die Peloponnes. Einige Beobachtungen erlauben das Zentrum dieses Formbereiches mit jenem Grad von Wahrscheinlichkeit zu bestimmen, über den die antike Kunstgeschichte beim Fehlen einwandfreier Zeugen nur selten sich erheben kann.

Argos, auf das sich der Blick, dem Ruhme der Stadt entsprechend, zuerst richtet, kann bei näherer Prüfung nicht in Frage kommen. Denn die Sichtung der tirynther Terrakotten läßt unschwer erkennen, daß argivische Peplosfiguren anders gebaut sind[23]. Das Gewand der Argiverinnen besteht nicht aus so dünnem Stoff, der dem Körper in Bau und Umriß überall Geltung verschafft; die Falten dienen argivischen Bildnern nicht dazu, die Struktur des Körpers gleichsam als tektonisches Gerüst zum Ausdruck zu bringen. Der Argiver sieht im Körper vielmehr das Tragen und Lasten der Teile. Er verhüllt darum den Körper völlig und scheidet ihn in eine von Falten gleichmäßig überzogene untere und eine obere glatte Hälfte (Tf. 23—26). Daß dies nicht nur eine Eigentümlichkeit kurzer Dauer war, beweisen die Terrakotten, die vom VII. bis IV. Jahrh. nach dieser Grundidee geformt worden sind. Unsere Peplosfiguren unterscheiden sich darin grundsätzlich von den argivischen und nähern sich vielmehr in der Formauffassung den Terrakotten, die Frickenhaus als korinthisch bezeichnet. Das Anschmiegen des Gewandes und dessen Gliederung durch die Steilfalten von Schoß und Hand entspringt einem verwandten Körperempfinden[24]. Als Heimat unserer Peplosfiguren darf darum die nördliche Peloponnes gelten; sie genauer zu bestimmen erlauben die Nachbildungen des Apollon Philesios, den Kanachos von Sikyon für die Milesier geschaffen hat.

Die Ausgrabungen in Didyma haben die schwankende Vorstellung von dem Werk dieses Meisters etwas gefestigt. Das barbarisch rohe Relief, das etwa 800 Jahre nach der Aufstellung des Kultbildes gearbeitet ist, vermag nur das Motiv der Statue wiederzugeben, über die Formgebung des Meisters aber nicht viel auszusagen[25]. Es ist nur zu ersehen, daß die Figur den linken Fuß vorsetzte, in der Linken

den Bogen, in der Rechten die Hirschkuh trug, daß ihr von einer Tänie umwundenes Haar in Locken auf die Brust fiel und über der Stirn in Buckellocken endete. Die Muskulatur ist roh angedeutet, wir können aus den stümperhaften Übertreibungen des Steinmetzen nur vermerken, daß die Brustmuskeln bogenförmig nach unten verliefen, daß der Rumpfmuskulatur eine große Bedeutung zukam, daß die starke Wölbung des Hüftbeinkammes und der Oberschenkel auch diesem späten Kopisten aufgefallen ist. Auf die Proportionen ist kein Verlaß; mit Müh und Not gelingt es dem Steinmetz durch Zusammendrängen des Bauches die Figur leidlich in der zur Verfügung stehenden Fläche unterzubringen.

In den hervorgehobenen Zügen bestätigt sich die Vermutung K. O. Müllers[26], daß in dem Apollon Payne Knight des Britischen Museums eine Kopie des Philesios vorliegt (28 Tf. 18b), die nur durch die allzuvielen, aus der gleichen Form hergestellten Bronzeausgüsse die Modellierung verwaschen und flau zeigt. In der Gesamterscheinung, die den besten Münzbildern entspricht, macht die Bronze einen durchaus zuverlässigen Eindruck.

Eine genauere Vorstellung vermag ein Kassettenkopf aus dem milesischen Serapeion zu vermitteln[27] (Tf. 22e). Er hat die Züge des Gottes trotz der dem dritten nachchristlichen Jahrhundert eigenen Kälte treuer bewahrt als alle übrigen Repliken. Unberücksichtigt können dagegen die berühmte Kultbilder Kleinasiens nachbildenden Terrakotten späthellenistischer Zeit bleiben, von denen nur der Kopf der Sammlung Loeb sich an den Philesios anschließt, während die Köpfe in Athen und Kopenhagen ein anderes Götterbild in der Art des Townley-Kopfes (43) wiedergeben[28].

Artverwandte des didymäischen Apollon, wie wir ihn uns aus den Nachbildungen und Nachklängen vorstellen können, sind in Stellung, Haltung und Bau des Körpers die Bronzen, die oben zusammengestellt worden sind. Der schlanke Wuchs des Götterbildes, das einige Jahre vor der Zerstörung Milets 494 geweiht worden ist, entspricht dem der sikyonischen Werke um 500. Die starre Haltung des Körpers, die Klarheit seines Aufbaues, die eherne Ruhe seiner Erscheinung ist nur an Werken zu finden wie dem Kriophoros in Boston, den Spiegelträgerinnen im Louvre und Lyon und dem Jüngling aus Abai (Tf. 2, 18c, 21a). Er zeigt die gleiche Liebe für die Straffheit des Konturs, die

Einziehung des Rumpfes in der Höhe des Nabels und die starke Anspannung des Hüftmuskels, Besonderheiten, die als wesentlich für diese Schule verstanden werden dürften.

Die Züge des Antlitzes hat der Kassettenkopf allein treu bewahrt (Tf. 22e). Ihr Gepräge verdanken sie den hochgewölbten, kantigen Brauen und der scharfen Umgrenzung der Lider. Diese eindringlich klare Formensprache findet sich allein in Köpfen wie dem Poseidon (Tf. 22h), dem Jüngling aus der Villa der Pisonen (Tf. 22f), der Spiegelträgerin aus Theben (Tf. 22d) und dem Apollon von Piombino (Tf. 1), in keinem anderen Kreise und beansprucht darum Beweiskraft für die Lokalisierung in Sikyon. Es sind die gleichen Eigentümlichkeiten, die schon die pergamenische Kunstschriftstellerei hervorgehoben hat: „Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem" (Cic. Brut. 18, 70). Die sikyonische Starrheit in Bau und Antlitz ist nicht treffender in Worte zu fassen.

Der einzige archaische, in Sikyon gefundene Kopf bestätigt den vermuteten Ursprung der hier zusammengestellten Bildwerke[29] (37 Tf. 22a). Als anspruchslose Arbeit aus einheimischem Kalkstein nicht gerade bester Qualität darf er als Werk eines sikyonischen Steinmetzen gelten[30]. Die Zeit seiner Entstehung wird in der Mitte des VI. Jahrhs. anzusetzen sein. An ihm finden wir die aufgehöhten Brauen, die dem Antlitz das Gepräge geben, die Knappheit des Karnates und die plastisch durch die Haut sich herausmodellierenden Jochbeine. Ein Vergleich mit attischen Zeitgenossen aus dem Kreis des Apollon von Volomandra (Tf. 94c) läßt das Sikyonische seines Wesens klar erkennen. Statt der über der Stirn emporzüngelnden Haarbüschel, die dem Antlitz der Attiker in frühpeisistratischer Zeit die lebendige Fröhlichkeit geben, windet sich das Stirnhaar zu kleinen Schneckenlocken ein.

Nur in zwei benachbarten Gebieten sind verwandte Gesichtszüge zu finden. Arkadien hat von der Leagros- bis Glaukonzeit fast jährlich Münzen geschlagen, die zu den schönsten des Mutterlandes gehören[31]. Die Vermutung liegt nahe, daß die Stempel dieser und der stilistisch verwandten Münzen von Phokis nicht in dem nur Herden nährenden Gebirgsland geschnitten wurden, sondern dem kunstberühmten Nachbarstaat Sikyon verdankt werden, der für die arkadischen Heiligtümer die meisten Votivfiguren geliefert hat.

Vielleicht vermag eine weitere Kombination die auf die Nachbildungen des Apollon Philesios und den Kalksteinkopf gegründete Zuteilung dieser Werke an Sikyon befestigen. Denn die Zugehörigkeit des Mänadenkopfes in Olympia (39 Tf. 22c) zu diesem Formbereich ist nicht zu bezweifeln. Diese Mänade bildete mit einem Silen eine Gruppe, von der vollständiger erhaltene campanische Terrakotten eine Anschauung geben[32]. Gefunden wurde sie in der byzantinischen Mauer, die viele Werkstücke der Schatzhäuser bewahrt hat. Furtwängler erkannte darum in ihr ein Akroter und Treu brachte sie mit dem Schatzhaus der Metapontier in Verbindung; eine unmögliche Kombination, da die Mänade ein Werk vom Ende des VI. Jahrhs. ist, das Schatzhaus aber in der Mitte des V. Jahrhs. gebaut wurde. Nach den Größenverhältnissen kann die Gruppe, sofern sie als Akroter diente, nur zum Sikyonierschatzhaus gehören, das nach der Form seiner Klammern, dem Triglyphon, den Kapitellen und der Buchstabenform seiner Weihinschrift auf dem Architrav als Altersgenosse des Aphaiatempels und des Athenerschatzhauses in die gleiche Zeit wie die Mänade zu datieren ist. Der Silen, der früher im dorischen Bereich zu fehlen schien, kann nicht gegen diese Verbindung geltend gemacht werden, seitdem auch im korinthischen Gebiet Silene nachweisbar sind[33].

Eine antiquarische Einzelheit gewinnt in diesem Zusammenhang Bedeutung. Viele Bronzen unserer Gruppe tragen sorgfältig ziselierte Schuhe. Diese sind also etwas Besonderes und lassen an die Sikyonia denken, eine im Altertum sehr geschätzte Schuhart[34].

Einige der Bronzen sind in Böotien gefunden. Mögen diese in Böotien gemacht sein oder nicht, nach allem, was über dies Land im VI. und V. Jahrh. bekannt und was aus den sicher böotischen Werken zu erschließen ist, hat Böotien keine eigenen Formen hervorgebracht. Es verhielt sich in allem rezeptiv. Östliche Einflüsse drangen über Euböa in die nördlichen und am Euripos gelegenen Gebiete, attische in die südlichen, nordpeloponnesische in die dem Korinthischen Golf sich öffnenden, durch Kithairon, Parnes und Penthelikon von Attika getrennten Landschaften. Diese drei Einflüsse wechseln in ihrer Stärke, der Macht und Expansionskraft ihrer Träger entsprechend[35].

Über diesen im wesentlichen kommerziellen Austausch hinaus ge-

hört Böotien völlig zum dorischen, besonders zum sikyonischen Kulturbereich. Mythen und Kulte sind eng miteinander verwachsen, Gau- und Flußnamen, wie Platää und Asopos gleich, vielleicht durch die Aigialeer Sikyons hinübergebracht. Denn bis zum Kithairon scheint sich, den Mythen nach, die sikyonische Herrschaft einst erstreckt zu haben. Die enge kulturelle Verbindung mit den Isthmosstaaten wird durch die Keramik vollauf bestätigt: die böotischen Aryballen und Amphoren vom Anfang des VI. Jahrhs. sind nicht etwa Vurvà- und „Thyrrhenischen" Vasen verwandt, sondern den korinthischen, von denen sie meist nur im Ton und Firnis zu unterscheiden sind. Eine Klasse von Schalen, die nach Technik und Ornamentik unzweifelhaft böotisch ist, pflegt stets Dickbauchtänzer als Bildschmuck zu tragen. Diese fehlen auf attischen Vasen durchaus, während sie wieder in der korinthischen Malerei sehr häufig sind. Es handelt sich wohl um eine besondere Art des Tanzes, die nur in diesem Gebiet anzutreffen ist[36].

Aber nicht nur „korinthisch", auch „protokorinthisch" arbeiten einige Töpfereien Böotiens. Als Zentrum der protokorinthischen Produktion gilt mit großer Wahrscheinlichkeit Sikyon. Mögen auch andere Städte dieses Küstenstriches wie Korinth und Ägina sich daran beteiligt haben, worauf die verschiedenen Farben des Tons schließen lassen, Lekythen so erwählter Form, wie es die protokorinthischen sind, können nur zum Versand eines besonders kostbaren Öls gefertigt worden sein und das sikyonische war zu Heil- und kosmetischen Zwecken weit und breit berühmt[37]. Die Tatsache, daß auch in Böotien protokorinthisch gearbeitet wurde, beweist also wieder die Abhängigkeit dieses Landes vom sikyonischen Formenbereich. Es ist kaum nötig, darauf hinzuweisen, wie gut die oft hervorgehobene Präzision und Linearität der protokorinthischen Keramik und Malerei vom IX. bis VI. Jahrh. zu den hier zusammengestellten Werken paßt. Eine der schönsten Lekythen im Louvre trägt einen Frauenkopf, dessen Bau und Formen sich der Reihe unserer Köpfe anschließt und die markante Bildung der Wangen und der aufgehöhten Brauen schon um 600 als Wesenszüge der sikyonischen Bildnerei erkennen lassen[38].

Die aus der schriftlichen Überlieferung gesicherte, aus den Funden offenkundige Zugehörigkeit Böotiens zum sikyonischen Machtbereich

erhält eine weitere Stütze durch den künstlerischen Austausch beider Staaten. Kanachos arbeitet den Apollon Ismenios für Theben; Askaros, ein Böoter, ist Schüler eines sikyonischen Meisters[39]. Zwei böotische Werke der Glaukonzeit beweisen die Abhängigkeit der böotischen Bildnerei von Sikyon. Das Charitenrelief des Sokrates und der Kriophoros Barracco, wohl die Kopie eines Jugendwerkes des Böoters Kalamis, sprechen deutlich ihre Zugehörigkeit zum sikyonischen Bereich aus, worauf schon P. Arndt hingewiesen hat[40].

Es kann nicht wundernehmen, daß eine gewisse Verwandtschaft zwischen sikyonischen Werken und äginetischen besteht. Die Ägineten sind gleichen Stammes[41], und Verwandtschaft des Blutes zeugt verwandte Formen. Als dorisches Bollwerk am Saronischen Golf preist Pindar die Insel als Schwester Thebens, mit dem es durch Kulte und Mythen verbunden ist[42]. Und doch war auf einige Unterschiede äginetischer und sikyonischer Form hinzuweisen. Sie sind in der Lage der Insel begründet. Denn Ägina, durch die Lage der Stadt und in der Formation seiner Landschaft im Westen durchaus zur Peloponnes gehörend und dieser ihr Antlitz zuwendend, liegt den Kykladen zu nahe, als daß es sich Ioniens Süße hätte verschließen können. Diese Stellung der Insel kommt in ihrer Künstlergeschichte darin zum Ausdruck: der Äginet Ptolichos ist der Schüler des Sikyoniers Aristokles, der Äginet Kalon der des Paares Tektaios und Angelion, die das Kultbild des delischen Gottes geschaffen haben, und Kanachos verwendet für den Apollon Philesios Erz äginetischer Mischung[43]. Diesen östlichen Hauch glauben wir in den Werken dieser Insel zu spüren, die mindere Starrheit und Härte, die größere Beweglichkeit und fleischliche Fülle, wenn wir äginetische neben sikyonischen und nesiotischen Werken betrachten. Hier wird der befruchtende Austausch griechischer Staaten deutlicher als an anderen Orten, zugleich aber fällt auf die Zusammenarbeit des Onatas mit Kalamis neues Licht[44].

Nach den vielen Arbeiten mehr oder minder bedeutender Werker sei die sikyonische Art, Körper zu formen, noch an den Schöpfungen zweier Meister erläutert. Das eine, den Durchschnitt in jeder Hinsicht überragende Werk ist der Standspiegel in Kopenhagen, dessen Epidermis nur durch unbedachtsames Reinigen etwas gelitten hat. Die technische

Vollendung der Arbeit vermag eine Vorstellung von der Schönheit und Sorgfalt sikyonischer Bronzebildnerei zu geben. Die Spiegelscheibe ist von einer in Silber eingelegten Efeuranke umkränzt. Die Augensterne bestehen aus dem gleichen Metall. Die Basis ist reicher als sonst, die Rückseite der Palmette trägt einen eingravierten Frauenkopf. Um die farbige Wirkung der einst goldgelben Bronze zu steigern, sind die Säume des Kleides und Streifen auf der Ober-und Seitenfläche der Basis in Kupfer eingelegt (20 Tf. 17b).

Aber fehlen nicht gerade die Merkmale, auf die immer besonderer Nachdruck gelegt worden ist? Sie sind vorhanden, wenn sie auch dem Werk eines differenzierteren Künstlers gemäß nicht so aufdringlich hervortreten. Nicht das Faltenschema ist beweisend, sondern das Vorhandensein der ganz bestimmten Art den Körper zu bilden, die auch jenes früher beschriebene einfache Faltenschema geprägt hat.

Am sichersten erfassen wir das Wesen dieser Figur, wenn wir sie mit dem wenig jüngeren, bereits der Diphiloszeit angehörenden Standspiegel in Athen vergleichen, der schon von den sikyonischen Werken abgegrenzt worden ist (Tf. 25b).

Das dünnere Gewand der Sikyonierin schmiegt sich eng dem Körper an und bildet wenige, sehr prägnante Faltenzüge. Diese können nicht mehr genau einander korrespondierend, auf beiden Körperhälften gleichgebildet sein, sondern müssen ihrerseits dem neuen Rhythmus der Körperhaltung entsprechen. Ihre Funktion, die Struktur des Baues zu betonen, erfüllen sie auch jetzt noch, nur in reicherer Weise. Die scharf umrissene Steilfalte der Brust klingt aus in dem Paar lotrechter Falten, die das Standbein hervorheben, und dem großen Faltenbogen, der zum linken entlasteten Fuß hinüberführt. Er bringt die leichte Beugung des Körpers in der Hüfte zum Ausdruck; das Spielbein wird durch den großen, am Knie aufstoßenden Faltenwinkel, wie an der sog. Aspasia, hervorgehoben. Die Faltenzüge wirken wie magnetische Kraftlinien, die auf der Gewandoberfläche dem Bau des Körpers folgen. Die Zügigkeit dieser Falten, verbunden mit dem eingestemmten Arm, gibt dem Mädchen eine Spannung der Haltung, die durchaus dem sikyonischen Wesen entspricht und sich von dem blockhaften Körpergefühl der Argiver unterscheidet, das in der Schwere

des Gewandes und der Scheidung der beiden Körperhälften in einen tragenden und einen lastenden Teil an der Bronze in Athen deutlich zum Ausdruck kommt.

Der Kopf des Mädchens, wenn auch in seiner Wirkung beeinträchtigt durch das Fehlen der Locken auf einer Seite, ist in Bau und Formung der Spiegelträgerin im Petit Palais zu vergleichen, er erinnert im Profil an den Apollo von Piombino, in den Stirnlocken an den Omphalosapoll und dem Nackenschopf an den Kopf in Dresden.

Nicht unwichtig für die Vorliebe der Sikyonier für scharfe, prägnante Formen ist der Hinweis auf die Stilisierung der Ornamente, die nicht weich aufgehöht sind wie am Spiegel in Athen, sondern eingetieft und von einer eingravierten Linie umschrieben.

Das andere Werk ist der archaische Torso eines Heroen aus Milet, der großartigste der erhaltenen antiken Athletenkörper (33 Tf. 3).

Der Fundort hat dazu verleitet, den Torso ohne weiteres für ionisch zu erklären. Überschauen wir die Torsen im ersten Jahrzehnt des V. Jahrhs., so steht er wie ein Fels unter seinen ionischen Zeitgenossen. Es sind genügend erhalten, um seine Eigenart von ihnen abzugrenzen. Von einem in Samos gefundenen, wohl ostionischen scheidet er sich durch das andere Körperideal[45]. Der Ionier ist weich und schwammig, der Umriß seines Körpers gleicht dem eines bleichen Weichlings, nicht dem eines gestählten Palästriten. Die Scheidnng der Beine vom Rumpf ist an dem Ionier schwächlich und undeutlich. Sein weichgebetteter Nabel verrät die Weichheit seines Karnats. Es bedarf kaum weiterer Vergleiche; ostionisch kann der Torso aus Milet nicht sein. L. Curtius hat ihn als nächsten Verwandten eines delischen Torsos bezeichnet[46] (Tf. 65b). Aber dessen muskulöser Körperbau kann neben dem des Heros nicht bestehen. Die Muskulatur ist am Ionier von außen aufgetragen, als Ornament, nicht von der Struktur des Rumpfes, gleichsam von innen heraus über das Knochengerüst gewachsen. Dem nesiotischen Bildner gelingt es nicht, die wichtigste Stelle für den Mechanismus der Glieder, die Leistengegend überzeugend zu erfassen und zur Darstellung zu bringen. Der Unterleib ist lebensunfähig, das Glied sitzt zu hoch, die Leistenlinie bildet einen Knick mit einer auf den Nabel weisenden Spitze, die Begrenzung der geraden Bauchmus-

keln mündet bogenförmig in die Leistenlinie, statt in sanfter Mulde am Unterleib in der Richtung auf das Glied sich zu verlaufen. Völlig mißverstanden sind die Hüftmuskeln, die unnatürlich aufgedunsen sind. Aus diesen Übertreibungen und Mißverständnissen mußte ein Werk entstehen, das von der sicheren und maßvollen Art des Heroentorses weit entfernt ist.

Scheidet sich der Torso deutlich von ionischen Körpern, so steht er mutterländischen um so näher. Aber auch von dem Bronzetorso aus dem Kreis des Kritios trennt ihn nicht nur die Einzelformgebung[47]; es ist ein anderer Kern, um den seine Formen sich lagern, ein anderes Gleichgewichtsverhältnis des Muskelgefüges, eine dichtere Substanz, aus der die Decke seines Fleisches besteht.

Gleichen Blutes sind nur sikyonische Körper, nur im Kreis dieser Werke gibt es einen Thorax von solchen Ausmaßen, der eine für Heutige kaum vorstellbare Lungenkraft in sich birgt. Selbst der attische Bronzetorso aus Livorno wirkt neben diesem Athleten engbrüstig, seine Brustmuskeln sind kürzer. Der Absatz der Rippen tritt am Kontur minder deutlich in Erscheinung. In der Knappheit des Karnats, das nur aus Muskeln und Sehnen besteht, ist der Jünglingstorso aus Phoiniki sein Ahn, der Athlet aus Korfu ein Nachfahr (23, 34 Tf. 20b, 21b). Die Syntaxis der Rumpfmuskulatur ist die sikyonische. Nach ihr ist in knospenhafter Zartheit der Knabe aus Piombino, in der Kraft des jugendlichen Siegers der Spender aus Abai geformt. Ein Blick gerade auf die ionischen Torsen zeigt das besondere Sikyonische. Als Keil schiebt sich der äußere schiefe Bauchmuskel zwischen das Feld der Inskriptionen und die Leistenlinie, ohne Knick, in gleichmäßigem Bogen läuft diese zum Glied.

Aller Zufälligkeit bar ist die eherne Fügung seines Körpers der Ausdruck ewigen, in sich ruhenden Maßes. Er ist nach dem gleichen Gesetz gebaut wie der Kopf aus der Villa der Pisonen. Man ist versucht, des Kanachos eigene Hand zu vermuten, der in dieser Zeit in Milet den Apollon Philesios gearbeitet hat. Bei jeder Zusammenstellung von Schulfolgen wird auf diesen Markstein der Plastik der Blick zu richten, eine jede andere Art den Körper zu formen an diesem Torso zu messen sein, um seiner Artung gerade durch Gegensätzlichkeiten ganz inne zu werden.

1. Athen Nat. Mus. 11752. Frau aus Mykene. Br. H. 5 cm. Unpubl.

Tafel 23a 2. Athen Nat. Mus. 7605. Frau aus Tegea. Br. H. 10,6 cm. De Ridder, bronzes de la soc. arch. 881 Taf. 2. Ath. Mitt. 1878 Taf 1.

Tafel 23b 3. München Mus. antiker Kleinkunst. Spiegelstütze. Br. H. der Fig. 12 cm. Wiegand, Spinnerin 13 Abb. 8.

Tafel 24a 4. Athen Nat. Mus. 14922. Thronende Göttin aus Tegea. Br. H. ca. 10 cm. G. Richter, Ancient furniture Abb. 97.

5. Louvre 171. Laufende Frau aus Sparta. Br. De Ridder, catalogue des bronzes du Louvre Taf. 18.

Tafel 23c 6. Berlin 10161. Spiegelstütze. Br. H. 33 cm. Wiegand, Spinnerin 11 Abb. 6. Franck Nr. 46.

Tafel 24b 7. Berlin 7644. Artemis Hamera aus Kalavryta. Br. H. 20 cm. Ath. Mitt. 1878 S. 71 (von Duhn). Arch. Zeit. 1881 Taf 2, 2 (E. Curtius). Neugebauer, Führer durch das Antiquarium Taf. 15. Furtwängler, Kl. Schr. II S. 465.

8. Verschollen. Aus Kalavryta. Frau. Br. Furtwängler, Kl. Schriften II 466 Abb. 8. Wiegand Spinnerin 16 Abb. 11, 12. Ath. Mitt. 1905 S. 71 (Studniczka).

9. Louvre 169. Frau. Br. Aus der Peloponnes. De Ridder Cat. Taf. 18.

10. Louvre 297. Frau. Br. De Ridder Taf. 26.

Tafel 23d 11. Dresden Albertinum. Frau. Br. H. 8 cm. Jahrbuch 1889 Anz. 104.

Tafel 26 12. Berlin Altes Mus. 30082. Spinnerin. Br. H. 21,7 cm. Wiegand, die Spinnerin Taf. 1—4. Neugebauer, Ant. Bronzest. Abb. 36.

Tafel 25a 13. Gotha. Standspiegel aus Korinth. Br. H. des ganzen Spiegels 42 cm. Coll. Gréau Nr. 609 Taf. 12. Franck Nr. 62.

14. Nauplia Mus. Terrakotta. Frickenhaus, Tiryns I S. 74 Nr. 79 Taf. 10, 6.

Tafel 25b 15. Athen Nat. Mus. 7576. Br. Standspiegel. H.der Fig. 18,2 cm. Stais, marbres et bronzes S. 336. Dumont-Chaplain, Céramique de la Grèce Taf. 35. Phot. des Arch. Inst. Athen Var. 70/72. Franck Nr. 63.

16. Athen Nat. Mus. 12449. Spiegelträgerin. Br. Aus Janina.

17. Mariemont Slg. Warocqué 207. Frau. Br. Franck Nr. 65.

18. Delphi. Kleobis. Marmor. Fouilles de Delphes IV Taf. 1. Litt. bei Déonna, les Apollons Nr. 66. Uxkull, Frühgriech. Plastik 25. Winter, Kunstgesch. i. Bild 198.

Tafel 27a 19. Athen Nat. Mus. Jüngling. Br. Vom Ptoon. H. 12,4 cm. Bull. de corr. hell. 1887 Taf. 10.

20. Athen Nat. Mus. Reiter aus Dodona. Br. Coll. Carapanos 27 Taf. XI, 3. Stais, marbres et bronzes S. 361.

21. Athen Nat. Mus. Kopfmodell aus Argos, Terrakotta. B. C. H. 1907, 156.

22. Berlin 10782. Bärtiger Mann aus Arkadien. Br. Jhb. 1922 Anz. 68 Nr. 11.

23. New-York. Ercole Canessa. Zeus aus Arkadien. Br. Coll. Pozzi. Reinach, Rép. de la statuaire V 1.

24. Athen Nat. Mus. 7539 Hermes vom Ithome. Br. De Ridder, bronzes de la soc. arch. Taf. 4, 1.

25. Berlin 10786. Hirt im Mantel. Aus Arkadien. Br. Jhb. 1922 Anz. 68 Nr. 12. Neugebauer, Antike Bronzen Abb. 24. Jahrb. 1922 Anz. 73.

Tafel 27b 26. Privatbesitz. Zeus mit Blitz. Br. aus Mantinea. H. ca. 10 cm. Phot. im Arch. Sem. München.

Tafel 28a 27. Berlin 10780. Aus Arkadien. H. 9,1 cm. Beter. Br. Neugebauer, Ant. Bronzen S. 42 Abb. 23. Führer Taf. 16. Studniczka, Polybios S. 9 Abb. 3.

Tafel 32b,c 28. Olympia. Kriegerköpfe. Marm. H. 21 u. 23,8 cm. Treu, Ausgrabungen von Olympia III Taf. 6. Buschor, Olympia S. 14. Furtwängler, Ägina S. 347.

Tafel 28c 29. Providence Rhode Island School of Designs. Hirt. Br. H. 15 cm.

Tafel 28b 30. Athen Nat. Mus. 13060. Hirt. Br. Aus dem Lykaion. H. 11 cm. Ephim. 1910 S. 327 Abb. 5. Stais, marbres et bronzes S. 311.

31. New-York Metropolitan Mus. 77. Mann in Mantel als Spiegelträger. Br. G. Richter, Cat. Nr. 77.

32. Essen Folkwang Mus. Hirt. Br. Aus Arkadien.

Tafel 30a 33. Theben. Herakles vom Öta. Br. H. 10 cm. Deltion V 1919 Anz. 31.

34. Theben. Unbärtiger Herakles vom Oeta. Br. H. 9 cm. Deltion V 1919 Anz. 31.

35. Athen Nat. Mus. Zeus vom Lykaion. Br. Ephim. 1904, 193 Abb. 15.

36. Paris Cab. des médailles 313. Hirt. Br.

Tafel 29a 37. Athen Nat. Mus. 7408. Knabe mit Hahn, aus Megalopolis. Br. H. 8 cm. Stais, marb. et bronz. S. 320.

Tafel 29c 38. Boston Fine Arts Mus. 96.710. Knabe in gebückter Stellung. Br. Aus Unteritalien(?) H. 10,6 cm. Röm. Mitt. 1891 Taf. 7 (Petersen). Buschor, Olympia S. 39.

Tafel 32a 39. Athen Nat. Mus. 3459. Kriegerkopf aus Ägina. Marmor. H. ca. 25 cm. Buschor, Olympia S. 33, Abb. 34.

Tafel 29b 40. Privatbesitz. Knabe mit Chlamys. Br. H. ca 10 cm.

41. Delphi. Br. Knabe. Fouilles de Delphes IV. Taf. 7, 5.

42. Louvre 163. Knabe. Br. Aus Platää. Cat. des bronzes Taf. 17. Buschor, Olympia S. 33.

Tafel 27c 43. Berlin 8089. Knabe mit Ball. Aus Ligurio. Br. H. 13,5 cm. 50. Berl. Winckelmannsprogramm Taf. 1. Neugebauer, Führer durch das Antiquarium Taf. 11.

Tafel 30b 44. Louvre. Herakles. Br. Aus Mantinea. H. 13 cm. Les Beaux Arts I 1923 S. 134.

Tafel 4 45. Louvre 154. Dionysos aus Olympia. H. 22,5 cm. Br. Mon. Piot. I Taf. 15. Studniczka, Kalamis Taf. 7. Bulle, Schöner Mensch[2] Taf. 45. Buschor, Olympia S. 33.

46. Athen Nat. Mus. 13217. Hirt. Br. vom Lykaion. Ephim. 1904 Taf. 9.

Tafel 31 47. Athen Nat. Mus. 13219. Jüngling. Br. vom Lykaion. H. 14,5 cm. Ephim. 1904 Taf. 10.

48. Athen Nat. Mus. Coll. Carapanos 8. Br. Jüngling. Carapanos, Dodone Taf. 14, 4.

49. Leipzig Sammlung Fiedler. Hirt. Br. aus Pylos. Arch. Zeit. 1873. Taf. 13, 1.

50. Louvre 158. Zeus aus Dodona. Br. Cat. des bronzes Taf. 17.

Die Werke der Schule von Argos sind in ihrer Eigenart am deutlichsten abzugrenzen und als argivisch zu bestimmen durch die Terrakotten, die in großer Zahl in Heiligtümern von Argos und Tiryns gefunden worden sind. Vom VII. bis IV. Jahrh. liegt diesen Frauenfiguren ein gleichbleibender Typus zugrunde, an dessen Wandlungen deutlich zu sehen ist, wie die von den argivischen Meistern geprägten Formen in der Kleinkunst weiter gewirkt haben.

Von sikyonischen Gewandfiguren scheiden sich die argivischen auf den ersten Blick durch die schwerere Masse ihres Kleides, das den Kontur des Körpers unter seiner dichten Hülle verbirgt (1—17, Tf. 23—25). Der Körperbau wird nicht durch das Herausmodellieren seiner Teile, durch die übersichtlich klare Gliederung, durch wenige trennende und betonende Faltenzüge zur Darstellung gebracht, sondern als tektonisches Gleichnis. Wie die Bauglieder des dorischen Tempels tragend und lastend horizontal und vertikal übereinander ruhen, scheiden argivische Bildner den bekleideten Körper in eine tragende, säulenartig kannelierte untere und eine lastende glatte obere Hälfte. Das Bruststück, das entweder faltenlos oder in späterer Zeit von schrägen, nie die Senkrechte betonenden Falten bedeckt ist, wird beiderseits von den breit sich stauenden Stoffmassen des „Ärmels“ eingefaßt.

Besitzen Menschen eine so blockhafte Körperlichkeit, daß sie die Teile des Körpers wie Quadern übereinander schichten, so ist nicht zu erwarten, daß sie in Haltung und Geste irgendeine gespreizte Anmut zum Ausdruck bringen. Argiverinnen raffen selten ihr Kleid; tun sie es dennoch, so greifen sie mit voller Hand in den Stoff. Statt zierlich mit zwei oder drei Fingern Blüten zu halten, tragen sie auf der geöffneten Handfläche ruhende Attribute: Taube, Granatapfel und

Opferschale. Die Artemis Hamera in Berlin hat eine Fackel in der Hand und einen Mohnstengel, der mehr einer todbringenden Keule als einer heilungspendenden Gabe gleicht (7 Tf. 24b).

Allen Gesten ist der lastende Zug zur Erde eigentümlich. Freier als in anderen Schulen bewegen sich in der Glaukon- und Alkimachoszeit die Arme (11—13 Tf. 25). Stets stehen sie in einem Gleichgewichtsverhältnis zueinander; sie scheinen in den Gelenken leichter beweglich zu sein als in Sikyon, mögen sie nun die Haare ordnen, Spiegel halten, sich an der Kleidung zu schaffen machen oder eine Frauenarbeit verrichten.

Der Vorliebe für alles Schwere und Gedrungene entsprechend, setzen argivische Figuren nicht den einen Fuß entlastend vor, sondern zur Seite; oft recht breitspurig, der derben Wucht ihrer Erscheinung gemäß. Schuhe tragen sie nie. Diese wenig gespannte, die Gelenke des Körpers lockernde Haltung ermöglicht in der Zeit der Durchseelung des Körpers leichter und harmonischer als in anderen Schulen die Verteilung seiner Last auf Stand- und Spielbein und die daraus sich ergebende Verschiebung der vorher nach Lot und Wage gerichteten Achsen — die Spinnerin (12 Tf. 26) ist das schönste Beispiel dafür — während das Starre und Ungelöste der Sikyonier auch durch Verteilung der Körperlast auf Stand- und Spielbein nicht überwunden wird. Im Antlitz prägt sich das Dumpflastende des Körpers am stärksten aus. Herrscht in Sikyon eine hohe, vom Haar dreieckig begrenzte Stirn vor, deren Winkel sich der Entstehungszeit entsprechend mehr oder minder öffnet (Tf. 22), so lieben Argiver die niedrige Stirn, die nie von einzeln abstehenden Löckchen, sondern von kurzgeschnittenen, in die Stirn hängenden Fransen oder um einen Reif gewundene Haarsträhnen begrenzt wird. Wie die einzelne Lösung auch sei, zu der die Toreuten gelangen, das Haar ist an der Stirn dem Antlitz als breite einrahmende Masse, nicht als Summe von Einzelteilen gegenübergestellt. Das Haar ist dichter und ruht auf dem Kopf wie ein Stahlhelm (7, 8 Tf. 24, 26). Im Antlitz der Sikyonier dominiert die lineare Begrenzung der Brauen, Lider und Lippen. Auch hierein sind Argiver anderer Art. Ihre Brauen wölben sich nicht in hohem Bogen empor, sie sind nie aufgehöht und verlaufen annähernd wagerecht.

Weich gerundet, in geringem Abstand vom Oberlid schirmen sie das Auge, dessen Lider auffallend breit sind. Geringe Werke tragen diese Züge ebenso übertrieben wie sikyonische Arbeiten gleichen Ranges. Man vergleiche die fratzenhaft sikyonischen Terrakotten[1] (Tf. 22g) mit der Artemis Hamera (Tf. 24b): dort alle Teile linear erfaßt, hier als kompakte Masse gesehen. Unterstrichen wird der dumpfe Ausdruck des Gesichtes durch die verdrossen herabhängende Unterlippe[2].

Die durch die Anordnung gegebene Abfolge der Peplosfiguren ist nach der Tektonik ihres Baues leicht genauer zeitlich festzulegen. Es ist nur der argivischen Neigung zum Schweren und Gedrungenen Rechnung zu tragen. Eine der ältesten Mädchenfiguren, die aus Tegea (2 Tf. 23a), wird den letzten Jahren des VI. Jahrhs. angehören. Sie trägt im Bau ihres Schädels und der Gesichtsbildung unverkennbar Züge der Leagroszeit. Die Spiegelträgerinnen in München und Berlin und die thronende Demeter aus Tegea (3, 4, 6 Tf. 23b c, 24a) sind Werke aus den Jahren der Perserkriege, die klotzige Gestalt der Artemis Hamera hat in ihrer brutal geballten Kraft Verwandte in Schöpfungen der Glaukonzeit, während die frei sich regenden gelockerten Figuren in Nauplia, Dresden und Gotha der Königin des olympischen Giebels entsprechen (11—14 Tf. 23d, 25a). Der jüngste, schon an frühklassische Formen gemahnende Standspiegel in Athen trägt in der Läuterung und neuen Straffheit seiner Glieder unverkennbar den Rhythmus der Blütezeit des schönen Diphilos (15 Tf. 25b), während die Spinnerin in Berlin der Bronze in Gotha wenig voraus liegen wird, wenn auch durch die Hand ihres Meisters über sie ein zarter Hauch gebreitet ist, den wir sonst erst in phidiasischer Zeit wahrnehmen (12 Tf. 26).

Diesen Mädchenfiguren sind einige von der gleichen gestaltenden Kraft geformte Knaben und Männer zur Seite zu stellen.

Ein dem arkadischen Pan geweihter Beter (27 Tf. 28a), nach dem Bau seines Kopfes ein Werk der Leagroszeit, sei an die Spitze dieser Reihe gestellt. Seine Haltung ist durch die um die Wende des VI. zum V. Jahrh. immer seltener werdende Schrittstellung bestimmt. Sie unterscheidet sich von der sikyonischen darin, daß die Füße breitspuriger nebeneinander stehen, dem Körper ein schwerfälliges, derbes Gehaben verleihend. Es beruht nicht allein in der etwas flüchtigen

Modellierung, daß der Kontur des Rumpfes wenig differenziert ist, daß ihm alle sikyonisch klare Straffheit und Prägnanz fehlt. Ein Blick auf gleichzeitige Werke anderer Schulen läßt das Besondere des Beters sinnfällig werden (Tf. 35b, c, 66a). Sein Körper ist muskulös, die ihm innewohnende Kraft wird überzeugend zum Ausdruck gebracht, aber nicht als Sehnigkeit der plan und klar nebeneinanderliegenden Muskelzüge, wie Sikyonier sie besitzen, auch nicht durch Übertreibung wie an ionischen Torsen (Tf. 65), sondern wird durch die leichte Bewegung der Oberfläche mehr angedeutet, als offen an den Tag gelegt. Alle scharfen Abgrenzungen sind vermieden, das Muskelfleisch dominiert statt der Sehnen. Als argivisch ist an den Frauenfiguren die flächige Modellierung des durch die Brüste leicht geschwellten Oberkörpers hervorgehoben worden. Für den Rumpf des Mannes gilt das gleiche. Er ist im wesentlichen als Block gesehen, der als lastende Masse auf den stämmigen Beinen ruht. Die kraftstrotzenden Wadenmuskeln deuten weniger auf überragende Leistungen im Lauf und allen Agonen der Gewandtheit, als auf solche in schwerathletischen Kämpfen[3].

Der Peripherie des gleichen Formbereiches gehören einige im arkadischen Lykaion gefundene Bronzen an. Die rohe Ausführung der meisten hat die Körperlichkeit dieses Kreises ohne alle Läuterung durch eine differenzierte Persönlichkeit in mehr oder minder starker Übertreibung, darum aber um so handgreiflicher bewahrt.

Dem Beter am nächsten steht ein in den Mantel gehüllter Arkader (30 Tf. 28b), der in den ersten Jahren des V. Jahrhs. geschaffen sein wird. Die Ponderation ist die gleiche. Die Körperformen werden bis auf die muskulösen Unterschenkel durch den dicken Hirtenmantel verhüllt. Dieser schafft große, wenig bewegte Flächen. Die Haltung der Arme ist nicht zufällig; sie bringt eine Zäsur und betont die Trennung zwischen Ober- und Unterkörper, auf die argivische Toreuten auch bei den Peplosfiguren Wert legen. Der mit dem spitzen Filzhut bedeckte Kopf ist sorgfältig modelliert und nach dem Typus des Beters geformt, nur daß die Syntax des Baues durch die Entspannung und Festigung, die der Anfang des V. Jahrhs. mit sich bringt, leise gewandelt ist. Die Teile des Kopfes stehen nicht mehr in einem Spannungsverhältnis zueinander, sondern sind unverrückbar nach Lot und

Wage gerichtet. Das Haar ruht auf dem Kopf wie eine schwere Kappe und beschattet tief die Stirn. Dominiert im Sikyonischen auch im V. Jahrh. noch die Wölbung im Schädelbau und in der Führung der Brauen (Tf. 22), so hier der Kubus und die Horizontale. Der Bart läßt vom Gesicht nur ein Quadrat frei und erscheint in Vorderansicht, nicht wie an dem im wesentlichen gleichzeitigen Poseidon aus Liwadhostro als spitzer, sondern als stumpfer Keil. Die Brauen verlaufen annähernd wagrecht und münden fast rechtwinklig in die Nasenwurzel. Die Augen sieht der Sikyonier als scharf umrissene Gebilde, der Argiver als Masse, die er als kleine mandelförmige Bossen an diesen beiden Bronzen, bei flüchtiger gearbeiteten als einfache Eintiefungen wiedergibt (25 Tf. 28a, b). Durch diese Züge erhalten die Köpfe den verschlossenen Ausdruck, der durch die breite, unwillig herabhängende Unterlippe noch mehr betont wird.

Ein Hirt in Providence ist wenig älter (29 Tf. 28c), jünger ein blitzhaltender Zeus aus dem Lykaion (35). Aus dessen einfach rohen Formen sprechen die Grundzüge nicht minder deutlich: der breitspurige Stand, die Verhüllung des Konturs durch den schweren Mantel und die kubische Bildung des Kopfes.

Die ihrem schlanken Wuchs nach in der Diphiloszeit geschaffene Bronze eines Hirten ist hier anzureihen (46). Der Umriß des Körpers ist bedeutungslos. Der Zuschnitt des Mantels scheidet Unter- und Oberkörper und stellt diesen als große, wenig bewegte Fläche in Gegensatz zu den kannelurartigen Falten des kurzen Chitons. Der Kopf hat den gleichen dumpfen, mürrischen Ausdruck, der durch die flächige Modellierung, die Weichheit der Brauen, die breiten Lider und die wulstigen Lippen hervorgerufen wird. Wie tief trotz aller durch Zeit und Individualität gegebenen Wandlungen diese Körperlichkeit im argivischen Volke verwurzelt ist, beweist ein in Pylos gefundener Hirt, der wie eine Kopie des Arkaders anmutet, nur daß sein Körper und seine Glieder von dem Rhythmus des zweitletzten Jahrzehnts des V. Jahrhs. bewegt sind (49). Ein Hirt in Berlin[1] und ein Kriophoros im Cabinet des Médailles (36) vervollständigen die Reihe, die sich also durch ein ganzes Jahrhundert verfolgen läßt.

Wertvoller als die ebengenannten sind die Jünglingsfiguren aus

Megalopolis, Platää, Delphi, Ligurio und eine weitere unbekannter Herkunft, Werke, die sich über das II. bis IV. Jahrz. des V. Jahrhs. verteilen (37, 42, 41, 43, 40 Tf. 29a, 27c, 29b). Ihr Standmotiv ist das gleiche breitspurige, der rechte Fuß ist wenig entlastet, mehr zur Seite als nach vorn gestellt. Dadurch ergibt sich eine nur geringe Verschiebung der Hüften, eine ruhige, völlig spannungslose, nicht ermüdende Haltung. Der Kopf neigt sich stets etwas nach vorn und der Rücken wölbt sich weit heraus. Durch ihre ungeschmeidige, schwerflüssige Haltung stehen diese Jünglinge auf das allerentschiedenste im Gegensatz zu der straffen Zucht der benachbarten Staaten. Ihre muskulösen Beine tragen den Rumpf, wie dorische Säulen das Gebälk. Der Unterleib ist niedriger als in Sikyon. Sanft schwingt die Leistenlinie S-förmig zum Glied. Am Hahnträger ist die Horizontale sogar in roher Weise dadurch betont, daß der Toreut mit einem Zahnrädchen die Pubes von Schenkel zu Schenkel einriß, so daß sie den Bauch unten geradezu abriegelt. Das Karnat des Rumpfes ist überaus muskulös, mehr fleischig als sehnig, die einzelnen Muskeln setzen sich nicht hart voneinander ab, sondern gehen weich ineinander über.

Im Ausdruck unterscheiden sich die Köpfe dieser Knaben nicht. Das Haar begrenzt die Stirn sehr tief und biegt bei den älteren an den Schläfen rechtwinklig wie eine aufliegende Kappe nach unten. Der Knabe aus Ligurio hat das Haar um einen Reif gewunden, wie ihn in dieser Weise nur Argiver tragen. Trotz allen in Zeit und Individualität beruhenden Verschiedenheiten ist es aber auch hier als kompakte Masse dem Antlitz gegenübergestellt, das mit den gleichen Worten wie das der Hirten zu beschreiben wäre.

Dem Knaben mit der Chlamys ist eine Bronze in Boston (38 Tf. 29c) zur Seite zu stellen. Der breitspurige Stand und die fest auf die Schenkel gestemmten Arme lassen den Umriß der ganzen Figur als Rechteck erscheinen. Große, weich ineinander übergehende Flächen umschließen den Körper, dessen Bau sicher erfaßt ist, ohne daß peinlich genau über jede Einzelheit Rechenschaft gegeben wird. Der Kopf ist dem des Hahnenträgers und des Knaben mit der Chlamys nah verwandt.

Hier ist der Dionysos aus Olympia anzureihen, den viele schon als dorisches Werk erkannt haben (45 Tf. 4). Der Gott hielt in der etwas

einwärts gebogenen Hand den Kantharos, mit der Linken wohl den Thyrsos[5]. Die hohen Stiefel sind Zeichen seines Wandertumes. Seine Haltung ist lässig, nur mit der Spitze berührt der rechte Fuß den Boden. Die starke Entlastung der einen Körperseite wirkt sich stärker im Körper aus als bisher. Durch die Anspannung des Hüftmuskels über dem Standbein verläuft die Trennungslinie[6] zwischen Rumpf und Schenkel nicht mehr in sanfter Schwingung, sondern mit einem Knick. Zum erstenmal ist hier die Auswirkung der Entlastung des Spielbeins in der Rumpfmuskulatur erfaßt, das uno crure insistere (Plin. 34, 56), das in all seinen Konsequenzen, in der Lagerung der Muskeln andere Schulen viel später darzustellen gelernt haben. Die Haltung des Körpers, die Neigung des Kopfes, das Herauswölben des Rückens, die lastende Schwere, die aus dem Körper und seinen Gliedern spricht, läßt ein argivischen Werken verwandtes Körperideal erkennen. Das volle, fleischige Gesicht ist in großen Flächen modelliert. Scharfe Begrenzungen, besonders an den Brauen und Lidern, sind vermieden. Das in der Mitte zusammengeknotete Stirnhaar läßt nur wenig von der Stirn sehen. Nach einer neuen Ordnung sind die Bauchmuskeln gefügt. In dem Streben nach großen, scharf von einander abgrenzenden Flächen ist die sonst auf den Nabel mündende Inskription fortgelassen. Schon am Knaben aus Platää ist das zu beobachten. Es erscheinen dadurch zwei Muskelfelder als eines. Der Rippenrand hat eine größere Bedeutung erlangt, er greift weiter aus, seine Enden werden durch die Inskriptionen verbunden, die den Rumpf in eine deutlich von einander geschiedene obere und untere Hälfte teilen. Innerhalb dieses niedrigen Spitzbogens liegen die senkrechten großen Bauchmuskeln, minder breit als früher und beiderseits von einer flachen Mulde eingefaßt, die ganz sacht in die Leistenlinie einmündet. Diese Vereinfachung des Muskelgefüges, besonders der dominierende weit ausgreifende Rippenrand und das Fehlen der sonst auf den Nabel mündenden Inskription, eignet nur Werken des polykletischen Kreises und läßt sich außerhalb der Argolis nicht nachweisen. Die Vermutung, daß dem größten argivischen Meister, der für die Antike die Norm des männlichen Körpers in der Plastik geschaffen hat, diese Gliederung der Muskulatur verdankt wird, liegt um so näher, als der Diony-

sos ein Werk der Jahre ist, in denen Polyklet seine ersten Siegerstatuen gearbeitet hat[7].

In dieser Zeit ist es bezeichnend für die Begeisterung der Bildner an der plastischen Gestaltung des Körpers, daß sie sich für den Kopf bisweilen mit älteren Typen begnügen. Die auffallende Länge des Halses und die Zurichtung für dessen schmalen Ansatz lassen vermuten, daß der Kopf des Dionysos aus einer älteren Gußform genommen ist.

Vielleicht der gleichen Werkstatt verdanken wir eine Jünglingsfigur aus Dodona und die etwa zwei Jahrzehnte jüngere Jünglingsfigur aus dem Lykaion (47 Tf. 31). An ihr ist die Diskrepanz zwischen Rumpf und Kopf noch deutlicher. Dieser hat in seiner Kugelform und der Haartracht die nächsten Verwandten in der Glaukonzeit, während die Ponderation und der Rhythmus, der den Körper durchläuft, erst gegen Ende der Pentekontaetie zu finden ist.

Damit ist der Anschluß an die Werke des Polyklet erreicht, welche die Zeitspanne dieser Untersuchung bereits überschreiten. Dem Bereich dieser Schule gehören noch drei Heraklesfiguren an, die den Heros weitausschreitend, mit der Rechten die — jetzt verlorene — Keule schwingend, darstellen (34, 33 Tf. 30a). Man könnte bei ihnen an Nachklänge des Herakles Alexikakos des Ageladas, denken wenn das Motiv nicht schon im Gorgogiebel und an dem Zeus (26 Tf. 27b) anzutreffen wäre[8]. Die Statuette des unbärtigen Helden, am Oeta gefunden, ist eine geringe Arbeit, in der ältere und junge Züge unvermittelt nebeneinander stehen (34). Der Kopf ist der Artemis Hamera verwandt, der Körper dem Beter vom Lykaion zu vergleichen. Höher stehen die beiden bärtigen Figuren. Die Ähnlichkeit des Kopfes mit dem arkadischen Hirten, (Tf. 28b), die großflächige Modellierung des Rumpfes sichert die Verbindung der Bronze mit dieser Gruppe von Werken. Von dieser Statuette aber ist der Herakles im Louvre nicht zu trennen (44 Tf. 30b). Sein Körper hat die gedrungene Wucht und Fülle, die Schöpfungen der Glaukonzeit auszeichnet. Die stärkere Rundung seines Rumpfes beruht auf der größeren Massigkeit, die alle Körper damals erhalten haben. Bezeichnend argivisch ist die verhältnismäßige Kürze der Beine, die den massigen Körper tragen, der schwerflüssige Formenvortrag an Rumpf, Gliedern und Kopf, die am Dionysos genauer beschriebene

Syntax der Muskulatur und die Formung des Gesichtes. Dessen geballte Kraft wird wesentlich gesteigert durch die dichte Masse des Haares, das in Ringellocken wie an der wenig älteren Statuette des Heros und dem Seher des Olympiagiebels gegliedert ist.

Fünf in verschiedenen Heiligtümern gefundene Bronzen (19—24, Tf. 27a) stellen die Verbindung mit dem Heros der ganzen Aszendenzreihe her, dem Kleobis des Polymedes aus Argos (18). Alle hervorgehobenen Eigenschaften dieses Körperideals sind in dem argivischen Heros verkörpert: die breitspurige, in Ruhe unbeweglich verharrende Haltung, die Vorliebe für große breite Flächen und die sparsame unaufdringliche, dafür aber um so tiefer gefühlte und verstandene Struktur des menschlichen Körpers. Die lyraförmige Kurve, mit der Polymedes allein die Muskulatur des Rumpfes andeutet, ist die Form, der Polyklet später das neue Gefüge der Rumpfmuskulatur unterordnet.

Als Heimat dieses vierschrötigen Menschenschlages mit seiner lässigen Haltung und den dumpfen, geistig wenig regsamen Gesichtszügen darf mit Sicherheit Argos betrachtet werden. Denn dies stark entwickelte Gefühl für die Tektonik des Körpers, für das Verhältnis von Tragen und Lasten und die Vorliebe für große, weich ineinander übergehende, wenig bewegte Flächen bezeugen die reichen Funde an Terrakotten in Argos und Tiryns. Der Ahn der sich über anderthalb Jahrhunderte erstreckenden Reihe von Knaben und Jünglingen, der argivische Heros des Polymedes[9], besitzt schon jene ungeheure Wucht der Erscheinung, die wie das menschlich geformte Abbild der aus dem Inachostal aufsteigenden Bergkegel anmutet. Die jüngsten Figuren, der Dionysos und der Jüngling aus dem Lykaion, leiten über zu Werken des polykletischen Kreises, den Knaben in Athen und Paris und einer Zeusfigur[10]. Die Charakteristik, die Plinius von den Werken des Meisters gibt, paßt vortrefflich auf die hier behandelten Werke. Die Bodenständigkeit dieser Formen in der Argolis wird des weiteren gesichert durch einen Terrakottakopf vom Anfang des VI. Jahrhs. aus Argos (21), der als Erzgießermodell diente[11]. Wie sehr dieses schwerflüssige, von dem präzisen sikyonischen sich scheidende Körper- und Formgefühl in der argivischen Ebene verwurzelt ist, zeigen schon argivische Malereien des VII. Jahrhs. und die Münzen[12].

An diese Bronzen ließen sich leicht noch mehr in Arkadien gefundene, besonders aus den Heiligtümern in Lusoi, Bassai und dem Lykaion anschließen. Ihre geringe Qualität würde für das Bild, das wir von der argivischen Plastik zu gewinnen bemüht sind, nichts lehren. Es mußten ohnedies, um Lücken zu schließen, eine Anzahl stark provinzieller Werke arkadischer Toreuten, die der äußersten Peripherie des argivischen Kunstzentrums angehören, berücksichtigt werden.

Zu welcher Intensität die überpersönlichen Kräfte, die in der Gemeinschaft dieses Volkes ruhen und sich in Wuchs, Haltung und Bildung von Körper und Antlitz auch in geringen Werken erkennen lassen, durch Meisterhand gesteigert werden können, ist noch an einigen Werken zu zeigen. Die Ausgrabungen in Olympia haben die Köpfe zweier Krieger ans Licht gebracht, die zu einer Zweikampfgruppe, vielleicht dem Weihgeschenke des Phormis gehören (28 Tf. 32b, c). Die Spannung der Gesichtszüge, die sich besonders in der Modellierung der Jochbeine und der Lippen äußert, läßt in ihnen Werke der Leagroszeit erkennen. Die Zugehörigkeit zu den hier zusammengestellten Werken wird bewiesen durch die Verwandschaft des Behelmten mit dem Beter vom Lykaion (Tf. 28a). Nicht nur der kubische Bau des Schädels, die niedrige Stirn, die kompakte Masse des kurzen Bartes ist gleicher Art, sondern auch die außerordentliche Weichheit der Modellierung, die flachen Brauen, die sich nur wenig von den Lidern entfernen. Strahlt aus dem Antlitz des Behelmten das Glück des Siegers, so die Erschlaffung aus den Zügen des Unterlegenen, der wohl zu Boden gefallen dargestellt war. Das Glotzende seines Blickes, der Mangel an geistiger Spannung entspricht durchaus den meisten der hier zusammengestellten Werke. Die starke Zerstörung der Oberfläche läßt Einzelheiten kaum vergleichen, es sei nur wieder auf die Bildung der Stirn und Augen, die Teile, die den Ausdruck des Menschen bestimmen, verwiesen [13].

Noch von einer andren, etwa zwei Jahrzehnte jüngeren Kampfgruppe dieser Schule hat sich wenigstens ein Kopf erhalten, der am Aphroditetempel in Ägina gefunden wurde (39 Tf. 32a). Die krampfhaft halb zugekniffenen Augen und die von den Zähnen gebissene Zunge lassen erkennen, daß es sich um einen Sterbenden handelt. Die Drehung des

Halses und die Asymmetrie des Gesichtes ermöglichen die richtige Ansicht zu bestimmen: der Kopf war in Dreiviertelansicht von rechts, etwas nach links geneigt; der Krieger also ähnlich zu Boden gesunken, wie der sich auf einen Schild stützende Held des Aphaiagiebels. Der Kopf jenes Kriegers ist nicht von einem Ägineten gearbeitet, denn alle sicher äginetischen Werke sind präziser und knapper, ihre Oberfläche ist spröder und mehr linear behandelt, während die Weichheit des Formenvortrags den Kopf argivischen Knabenfiguren in Boston und Berlin nähert. Die Haarmasse ruht schlicht ohne sorgfältiges Herausarbeiten einzelner Strähnen auf dem Kopf, sie begrenzt die Stirn niedrig und biegt an den Schläfenecken, wie an allen argivischen Köpfen der Zeit, nach unten in stumpfem Winkel um, vor den Ohren in einem kleinen Büschel endigend. Hierin ist er dem kniendem Knaben des olympischen Giebels verwandt.

1. London Brit. Mus. 241. Spiegelträgerin. Catalogue of bronzes Taf. 4.

Tafel 33b 2. London Brit. Mus. 188. Stützfigur von einem Weihgeschenk der Aristomacha an Eileithyia. Br. H. 12,5 cm. Gerhard, Ges. Abh. S. 265. Catalogue of bronzes Taf. 2.

3. Karlsruhe Landesmuseum 233. Spiegelträgerin. Br. Lichtenberg, Porträt an Grabdenkmälern Taf. 15. Schumacher, Kat. der Bronzen Taf. 24. Franck Standspiegel Nr. 41.

4. London Brit. Mus. 240. Standspiegel aus Athen. Br. Franck Nr. 52.

5. Boston Fine Arts Mus. Standspiegel. Br. Jahrb. 1899. Anz. 137, 25. Sieveking, Antike Metallgeräte Taf. 20. Franck Nr. 44.

6. London Brit. Mus. Standspiegel. Br. B. C. H. 1898 Taf. 1. Walters, select bronzes Taf. 34. Ilbergs Jhb. 1926 S. 397 Taf. 6c (Studniczka). Franck Nr. 45.

7. Leipzig Grassi Mus. Standspiegel. Br. Franck Nr. 42

8. Paris. Cab. des méd. 200. Spiegelträgerin. Br. aus der Peloponnes. Franck Nr. 50.

Tafel 33c 9. Berlin Fr. 11. Spiegelträgerin aus Lamia(?). Br. H. 19,5 cm. Dumont Chaplain, Céramique II 250 Nr. 7. Franck Nr. 68.

10. Berlin 7103. Standspiegel aus Megara. Br. Arch. Zeit. 1879 Taf. 12. Wiegand, Spinnerin S. 9 Abb. 5. Franck Nr. 47.

11. Dresden. Standspiegel aus Megara. Jahrb. 1891 Anz. 164. Franck Nr. 66.

Tafel 33a 12. Athen Nat. Mus. 7575. Standspiegel aus Hermione. Br. H. der Fig. 15 cm. Franck Nr. 67. Phot. d. Arch. Inst. Athen Varia 89.

Tafel 34 13. New-York Metrop. Mus. Hydria. Br. Bull. 1926 April II S. 8. Festschrift für Amelung (G. Richter).

Tafel 8 14. Boston Fine Arts Mus. 98.668. Opferndes Mädchen mit Früchten. Aus Korinth(?). Br. H. 13 cm. Jahrb. 1899 Anz. 137 Nr. 26.

15. Nauplia. Terrakotta aus Tiryns. Frickenhaus I Taf. 134.

16. Athen Nat. Mus. 1571. Marmorkopf vom argivischen Heraion. Waldstein, Argive Heraion frontispice.

17. Athen Nat. Mus. Frauenkopf aus Ton. Vom argiv. Heraion. Waldstein, Argive Heraion II Taf. 47 Nr. 239. Journ. hell. stud. 1901 S. 44 Abb. 2.

18. München Glyptothek 47. Aus Tenea. Marm. Br. Br. 4. Bulle, Schöner Mensch[2] 37. Litt. bei Déonna, les Apollons S. 189 u. Furtwängler, Kat. d. Glyptothek[2] S. 53.

Tafel 35a 19. Boston Fine Arts Mus. 03.996. Jüngling aus Olympia. Br. H. 16,6 cm. Furtwängler, Kl. Schr. II Taf. 44. 1. Buschor, Olympia S. 33.

20. Louvre 115. Poseidon. Br. Roscher, Lex. d. Myth. V 2876 (Bulle). Cat. d. bronzes Taf. 13.

Tafel 35b 21. Athen Nat. Mus. 6445. Knabe von der Akropolis. Br. H. 27 cm. B. C. H. 1894 Taf. 5. De Ridder, Cat. des bronzes trouvé sur l'acropole Nr. 740 Taf. 3, 4. Ath. Mitt. 1919 S. 88 (von Lücken). Neugebauer, Antike Bronzenstatuetten Abb. 29. Uxkull, Frühgriech. Plastik 28.

Tafel 35c 22. Athen Nat. Mus. 12349. Knabe aus Andritsaina. Br. H. 9,7 cm. B. C. H. 1903 S. 300 Taf. 9.

Tafel 37 23. Berlin 10561. Zeus aus Dodona. Br. H. 13,8 cm. Kekule und Winnefeld, Bronzen aus Dodona Taf. 1. Neugebauer, Antike Bronzen Abb. 28. Bulle, Schöner Mensch[2] Taf. 83, 1.

Tafel 5, 38 24. Girgenti Mus. Civico. Ephebe. Marm. H. bis zum Knie 79 cm. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 759—761. Nachtrag Text IV S. 67. Festschrift für Benndorf 124. Jhb. 1920, 56 (Amelung). Buschor, Olympia S. 38.

Tafel 39 25. Athen Akropolis Mus. 689. „Blondkopf." Marm. H. 24,5 cm. Litt. bei Dickins Cat. of the Akrop. Mus. S. 248. Buschor, Olympia S. 28. Der zugehörige Torso Ath. Mitt. 1912 Taf. 9 (Bieber).

Tafel 6 26. Paris Coll. Béarn. Apollon aus Lusoi. Br. H. 12,3 cm. Auf dem Rücken steht: τᾶς Ἀρτάμιτος ἀποβώμιον τᾶς

Ἡμέρας. Furtwängler, Kl. Schr. II S. 458. Fröhner, Coll. Béarn Taf. 5. I. Gr. v. 2 Nr. 403.

Tafel 36b 27. Berlin 8576. Diadumenos aus Sparta. Br. H. 12,5 cm. Jhb. 1904 Anz. 33 Abb. 2. Neugebauer, Führer durch die Bronzesammlung Taf. 36.

Tafel 7 28. Berlin Fr. 1828. Knabenkopf. Br. H. 17,7 cm. Furtwängler, Meisterwerke S. 675 Taf. 32. Oest. Jhh. XI 1908, 219. Neugebauer, Griech. Bronzen S. 9 f. Führer Taf. 10. Buschor, Olympia S. 34 Abb. 36.

Tafel 36a 29. Athen Nat. Mus. 7402. Jüngling vom Ptoon. Br. H. 14,2 cm. Stais, marbres et bronzes Abb. S. 319.

30. München Sammlung Fiedler. Jüngling. Br. Gipsabguß im Arch. Sem. München.

31. Athen Nat. Mus. aus Dodona. Br. H. 9 cm. Ath. Mitt. 1906, Taf. 22.

32. Neapel Mus. Naz. Ruesch Guida 834 aus Pompei. Br. H. 123 cm (Kopie). Mon. Linc. X Taf. 16, 7. Mahler, Polyklet 65 Abb. 16. Dedalo 1926 S. 80.

33. Coll. de Clerq vol. III 262 Taf. 42. Br. Mann mit Pilos.

34. Boston Fine Arts Mus. Silen aus Epidauros. Br. Röm. Mitt. 1889, 170.

35. Florenz Mus. Arch. Idolino. Aus Pesaro. Br. Amelung, Führer dch. die Antiken in Florenz Nr. 268. Furtwängler, Meisterw. S. 500. Bulle, Der schöne Mensch[2], Taf. 52. Jahrb. 1926 S. 12 (Pfuhl).

Eine Gruppe von Werken steht formal in der Mitte zwischen den eben beschriebenen Schulen: in Wuchs und Haltung Sikyoniern, in der Weichheit der Formenbehandlung Argivern verwandt. An den Anfang der Betrachtung seien einige Frauenfiguren gestellt (1—12 Tf. 33a, c). Ihr schlanker Wuchs und der Reichtum an Falten verbietet, sie den Argiverinnen zuzugesellen. Die Steilfalten von den Brüsten sind fast so scharf herausgearbeitet wie in Sikyon. Zwischen diesen pflegen seit etwa 480 ein oder zwei Bogenfalten herabzuhängen, die in Sikyon fehlen, in Argos nie ein symmetrisches Gefüge bilden, sondern diagonal oder horizontal gerichtet sind (Tf. 23—25).

Dies Spiel der Falten ist das Echo einer anderen Körperlichkeit. Sie besitzt nicht den Zug in die Breite, lastet nicht so schwer am Boden wie in Argos, sondern ist zarter und differenzierter. Der Kopf ist in seiner ovalen Form Sikyoniern verwandter als den mehr kubischen Formen der Argiver. Das Haar tragen die Mädchenfiguren dieser Schule gescheitelt, als dichten Strähnenkranz über der Stirn, während Sikyonier die einzelnen Strähnen stärker betonen. Das Antlitz ist gleich fern von argivischer Verschlossenheit, wie von sikyonischer Starre. Es fehlt ihm die außerordentliche Präzision, die an Sikyoniern in den aufgehöhten Brauen besonders stark Ausdruck gefunden hat.

Die älteste nachweisbare Peplosfigur ist die Aristomacha, ein Werk aus dem Anfang des V. Jahrhs. (2 Tf. 33b). Ihr faltenloses Kleid erinnert an einen Terrakottentypus, der häufig in dem nördlich von Argos gelegenen Heraion gefunden wurde, in dem südlicheren Tiryns aber fehlt[1]. Argivische und sikyonische Art zeigt die Statuette insofern gepaart, als ihr sehniger Wuchs, die Betonung ihrer Silhouette und das enge Anschmiegen ihres Gewandes an Figuren dieser Schule erinnert (Tf. 18), die Flächenhaftigkeit des Formenvortrags aber, die klare Scheidung von Ober- und Unterkörper durch die breite Borte und die niedrige Stirn an Argivisches gemahnt (Tf. 23). Aus jedem Jahrzehnt bis in die phidiasische Zeit sind Frauenfiguren dieser Schule erhalten. Sie sind zu erkennen an ihrem leicht aufstrebenden Bau, der Gliederung des Oberkörpers durch Bogenfalten zwischen den Brüsten, an dem edlen Oval ihres Kopfes und dem dichten Haarkranz über der Stirn. Die Spiegelträgerin aus Hermione, eine der jüngsten, hat bereits die einfache, frühklassische Drapierung der Hesperide vom Zeustempel (Tf. 33a).

Dieses zartere Körperideal mit seiner feineren Empfindung für den Umriß und den geläuterten Gesichtszügen besitzen auch Knabenfiguren.

Der Apollon in Sammlung Béarn darf wegen seiner Verwandtschaft in Wuchs und Antlitz dem Weihgeschenk der Aristomacha als etwas jüngere Schöpfung der gleichen Schule an die Seite gestellt werden (26 Tf. 6). Die Ähnlichkeit beider beruht in dem vollen Oval des Kopfes, der weichen Modellierung von Brauen und Lidern, der niedrigen Stirn und den gerundeten Wangen. Der Körper ist säulenhafter

als in Sikyon und Argos und großflächig geformt, aber ohne die argivische Wucht und die sikyonische Kargheit. Die Rumpfmuskulatur ist summarisch erfaßt. Stärker als in anderen Schulen wölben sich die Bauchmuskeln heraus, ganz weich, ohne harte Umrisse. Das gewölbte Muskelfeld wird eingefaßt durch den großen Bogen des Rippenrandes und die beiden die Hüftmuskeln abgrenzenden Täler. Gegliedert wird es im wesentlichen nur durch die Linie, die Brustbein und Nabel verbindet. Charakteristisch ist die Führung der Leistenlinie. Sie schwingt nicht leicht S-förmig wie am Kritiosknaben zum Glied hinab, sondern hat eine stärkere Biegung.

Diese seltene Formung des Rumpfes finden wir, durch jüngere Entstehungszeit nur wenig gewandelt, an dem Diadumenos aus Sparta (Tf. 36b), dem Knaben in Slg. Fiedler (30), Jünglingen vom Ptoon (Tf. 36a) und aus Dodona (31), dem Silen aus Epidauros (34), einem Mann mit Pilos (33), dem Epheben von Porta Vesuvio (32) und dem Idolino (35). Von den Eigentümlichkeiten des Muskelgefüges abgesehen, zeichnen diese Gestalten sich aus durch die milde Schönheit ihres schlanken Wuchses und die bescheidene, selbstgenugsame Haltung, die durch den Kräftestrom der jeweiligen Entstehungszeit in ihrem Rhythmus bestimmt ist. Auch die verhältnismäßige Kürze des Rumpfes und die Länge der Schenkel scheidet diese Knaben von den untersetzter gebauten Argivern. Erhärtet wird die Zusammengehörigkeit dieser Bronzen durch einen Vergleich mit gleichzeitigen Schöpfungen anderer Schulen.

Aus älterer Zeit sind einige Jünglingsfiguren noch anzuschließen, aus der Epoche der Perserkriege der Ephebe in Girgenti (24 Tf. 5, 38). Die Gründe, mit denen ihn Amelung einer sizilischen Schule zuschreibt, sind nicht beweiskräftig. Alle in Sizilien gefundenen Marmorstatuen scheinen entweder aus Griechenland fertig importiert, oder von Griechen des Mutterlandes und Ostens auf der Insel gearbeitet zu sein[2]. Der Ephebe in Girgenti ist seinem Standmotiv nach im ersten Jahrz. des V. Jahrhs. geschaffen. Das Innehalten im Schreiten zeigen häufig Vasenbilder aus der Zeit des schönen Diogenes. Der hohe Wuchs, der bewegte Umriß, die aufrechte Haltung scheidet den Jüngling ebenso von den lässigen, schwerflüssigen Argivern, wie von dem leichter beweglichen Körper des Kritiosknaben (Tf. 19, 28, 98) und weist ihn in den

Kreis jener Werke. Sein Rumpf hat noch nicht ganz die Gliederung, die diese Schule im herben Stil ausgebildet hat, aber die plastische Wölbung seines Körpers, die Spröde der Modellierung der Oberflächen und die großzügige Beschränkung auf das Wesentliche ist gleicher Art wie am Apollo Béarn.

Es bedarf einer Antwort, wie es kommen mag, daß ein Bildhauer aus der Peloponnes das Weihgeschenk eines Agrigentiners in Sizilien gearbeitet hat. Nur Vermutungen sind hier möglich, von denen die am meisten Wahrscheinlichkeit haben dürfte, daß dieser Jüngling als Sieger in einem der großen hellenischen Wettkämpfe die Duplik seines am Festort aufgestellten Standbildes in seiner Heimat als Dank dem Gotte geweiht hat. Wir wissen, daß die Olympioniken Astylos, Euthymos, Theagenes und Cheimon das gleiche getan haben[3].

Mit dem Epheben hat Hauser die Knabenstatuette von der Akropolis in Verbindung gebracht, die alle dort gefundenen an Größe und Schönheit überragt (21 Tf. 35b). Furtwängler hat für sie ohne Begründung äginetischen Ursprung vermutet, andere halten sie für attisch[4]. Vergleicht man sie mit attischen Werken der Wende des VI. zum V. Jahrh. wie dem Theseus aus Eretria, den attischen Metopen in Delphi oder dem etwas älteren Kopf Rayet (Tf. 97), so ergeben sich Unterschiede, die nicht allein im Material oder in der Verschiedenheit der ausführenden Hände beruhen können. Es strahlt eine freiere Heiterkeit, eine größere Regsamkeit des Lebens aus attischen Köpfen; der Bronzeknabe ist gehaltener. Sein Mund ist anders gebildet: es sind nicht die redefreudigen, in Athen am differenziertesten geformten Lippen (Tf. 72c), sondern dickere, minder beredte. Die Stirn ist niedriger als sie in Attika in der Leagroszeit zu sein pflegt. Die argivische Haartracht ist den Athenern fremd. Die Modellierung des Rumpfes ist zwar weich wie am Theseus aus Eretria, aber die geraden Bauchmuskeln wölben sich bei diesem nicht hervor, was in der Seitenansicht besonders deutlich wird. Die vermutete Zugehörigkeit des Jünglings zum peloponnesischen Bereich dürfte bestätigt werden durch eine etwas jüngere, brüderlich verwandte Statuette aus Arkadien, die alle hervorgehobenen Züge dieser Gruppe trägt (22 Tf. 35c). Es kann nicht wundernehmen, das Werk eines Peloponnesiers auf

der Burg anzutreffen. Es sind hier die Inschriften des Ägineten Onatas und des Lakonen Gorgias gefunden worden und dieser aus den Inschriften zu erschließende Austausch wird dadurch bewiesen, daß auf der Akropolis auch kleinasiatisch-ionische, etruskische und tarentinische Bronzen gefunden worden sind[5].

Als Heros Hegemon dieser Reihe von Knaben und Jünglingen hat der Apollon aus Tenea (18) zu gelten, der als dem Kleobis ebenbürtiges Meisterwerk im Keim alle genannten Kräfte dieses Körperideals in sich birgt. Er ist der Ahn der im letzten halben Jahrhundert wiedergefundenen „Apollines", für uns der einzige, der in seiner ganzen Schönheit dem Grabe entstiegen ist. Von all den vielen, nach seinem Auftauchen Bekanntgewordenen besitzt er, einer der ältesten, den am ebenmäßigsten gebauten, durch weise Übung veredelten Körper. Er bedarf nicht prahlerischer Muskulatur, mit der Ionier prunken, oder derber Vierschrötigkeit, um sich darzustellen. Er trägt die unbewußte Anmut und Zartheit alles Edlen. Die Dichte seines Körpers, die Bildung seines Kopfes und Rumpfes erinnert an Figuren des Klitiaskraters. Nach Wuchs und Haltung könnte er, wie die meisten seiner Nachfahren für sikyonisch gelten. Doch fehlt ihm jene nüchterne Trockenheit und Starre, vor allem in der Bildung des Antlitzes. Die weiche Modellierung der Brauen, die Fülle der Wangen und die zarte Bildung des mehr runden als brettartig breiten Rumpfes läßt ihn als Glied dieses Kreises erkennen.

Auf die Verwandtschaft des Teneaten mit einer Knabenstatuette aus Olympia hat Furtwängler hingewiesen (19 Tf. 35a). Sie zeigt das gleiche schlanke Körperideal mit schmalen Knien und Fesseln, die gleiche Liebe, mit der die Gelenke der Beine modelliert sind. Wie die Schlankheit des Menschenschlages durchaus an nordpeloponnesische Körper erinnert, ist die weiche Flächigkeit des Karnats ganz mittelpeloponnesischer Art. Am Kopf mit den flachen Brauen wird das besonders deutlich.

Die Reihe der aus dieser Schule hervorgegangenen Statuetten ist mit zwei Meisterwerken zu beschließen: dem blitzschleudernden Zeus aus Dodona und dem früchtetragenden Mädchen. Die Zeusfigur (23 Tf. 37), berühmt durch den Opalglanz ihrer Patina, ist im Motiv das

Gegenstück zu dem keulenschwingenden Herakles vom Oeta (Tf. 30). Kaum ein Jahrzehnt trennt beide Bronzen; ihre verschiedene Artung wird durch Gegenüberstellung leicht wahrnehmbar. Der Rumpf des Zeus ist auffallend kurz und ruht auf verhältnismäßig langen Schenkeln, der Herakles ist untersetzter gebaut. Sein Körper ist breit und kantig, der des Zeus runder. An beiden Statuetten ist die Muskulatur großflächig behandelt, am Zeus aber wölbt sie sich stärker in praller Schwellung, am Heros weniger, dafür mit stärkeren Akzenten. Auf die Abweichungen der Köpfe, soweit sie durch die Entstehungszeit bestimmt sind, ist hier nicht einzugehen. Dagegen zeigt sich der Gegensatz sogleich in der verschiedenen Art, in der das Haar das Antlitz umrahmt. Am Herakles bildet es eine dichte Masse mit großen schweren Ringellocken, am Zeus ist es wie an allen Werken dieser Schule in dünnen Strähnen vom Scheitel aus herabgekämmt und in fein ziselierten seidigen Flechten dem Antlitz gegenübergestellt, so am Epheben in Girgenti, dem Apollon Béarn und den genannten Frauenfiguren.

Die Statuette eines Mädchens, das im Überschlag ihres Gewandes der Gottheit Früchte darbringt, trägt noch Spuren einstiger Vergoldung (14 Tf. 8). Ihr weiterer Entstehungsbereich wird bestimmt durch eine Terrakottafigur aus Tiryns (15), die ein früchtetragendes Mädchen ähnlich darstellt. Die Bronze ist die jüngste der für diese Schule in Anspruch genommenen Frauenfiguren, ihre Entstehungszeit wird bald nach der Mitte des V. Jahrhs. anzusetzen sein. Die Wiedergabe des Gewandes ist nicht mehr die des herben Stils, sondern die weiche und vollere der klassischen Zeit. Die Zuweisung kann deshalb nur auf die Formen des Kopfes gegründet werden. Er ist vom gleichen ovalen Typus mit vollen schwellenden Wangen wie der des Apollon Béarn, der Aristomacha und der Spiegelträgerin in Dresden (11). Das Mädchen trägt ihr Haar, wie alle Frauen dieses Kreises, vom Scheitel nach den Seiten gleichmäßig herabgekämmt und über der Stirn so gescheitelt, daß rechts und links ein dichter, fein ziselierter Strähnenkranz die Stirn beschattet.

Der Kopf dieser Figur ist, wie schon Robinson gesehen hat, dem schönen Kopf einer Göttin aus dem Heraion bei Argos schwesterlich verwandt. In den eben genannten Zügen gleicht er auch einem dort

gefundenen Terrakottakopf (16, 17) und den von Frickenhaus als Schöpfungen der Argolis vermuteten Frauenstatuen in Venedig[6]. Aus der Argolis stammt — der Inschrift nach von den Spielen zu Ehren der Hera — die kostbare Bronzehydria in New-York (13 Tf. 34). Die Mädchenfigur, die diesem Gefäß als Henkelschmuck dient, trägt alle Kennzeichen der Frauenfiguren dieses Kreises. Noch am Ende des V. Jahrhs. sind an den Skulpturen des Heraion die gleichen Kräfte wirksam. Wolters hat beim Idolino und dem Skulpturenschmuck des Heraion die Vermutung ausgesprochen, daß es in der Argolis neben Polyklet noch eine andere Schule gegeben hat. Häufig werden die Metopen des Heraions und die Friese des Tempels in Bassai für ionisch, vor allem nordgriechisch erklärt, weil als wesentlicher Zug dieser Skulpturen die flatternden, sich bauschenden Gewandmassen betrachtet werden, wie sie die Nike des Paionios aus Mende zeigt[7]. Es ist darauf hingewiesen worden, daß die Bildung derartig windgepeitschter Gewänder nur im Norden des ägäischen Meeres aufkommen konnte. Allein, der Wind hat sich noch nie als stilbildender Faktor erwiesen. Stets sind die in der bildenden Kunst gestalteten Formen der Ausdruck im Menschen ruhender körperlicher und geistiger Kräfte; außerdem erweist sich aber der Begriff „Nordgriechische Kunst", der eine bestimmte, an der Nike des Paionios besonders deutlich ausgeprägte Art der Gewandbehandlung bezeichnet, bei tieferem Eindringen nicht als eine durch die Landschaft, sondern durch die Entstehungszeit gegebene Eigenart, ebenso, wie „äginetisch" vor hundert Jahren alle archaischen Werke, kürzlich noch „pergamenisch" alle um 200 v. Chr. gearbeiteten Skulpturen genannt wurden, mochten sie von Alexandrinern, Syrern oder Tarentinern geschaffen sein. Genau das gleiche ergibt ein Vergleich der Phigaliafriese und argivischen Metopen mit der gleichzeitigen attischen Nikebalustrade oder den delischen Akroterfiguren.

Der Beweis dafür, daß die Skulpturen in Phigalia und Argos von Nordioniern gearbeitet seien, kann nicht als erbracht gelten, weil er auf der Verwechslung des Stils einer Epoche mit dem einer Landschaft beruht. Die Tatsache, daß die hier zusammengestellten Werke formal zwischen Sikyon und Argos stehen, gibt einen Hinweis auf die mögliche Heimat der Schule. Da die jüngsten Schöpfungen, wie

der Idolino und die Skulpturen des Heraion keine direkten Beziehungen zu den Werken des Polyklet haben, geht es nicht an, sie in Argos selbst zu lokalisieren. Die „corpora quadrata" des vorigen Kapitels haben ein besseres Recht auf argivischen Ursprung. Als Heimat des Apollon Béarn und seiner Gefolgschaft ist eher die nördliche Argolis zu vermuten. Es gab einen bedeutenden Künstler in diesem Gebiet: Kimon von Kleonai[8]. Das wenige, was über diese Stadt bekannt ist, widerspricht unserer Vermutung nicht. Politisch ist Kleonai in der älteren Zeit nicht mit Argos verbunden, sondern autonom. Im Alphabet mischen sich nord- und mittelpeloponnesische Züge[9]. Der Apollon von Tenea ist etwa drei Wegstunden von Kleonai entfernt gefunden, ebenso wie eine geringe Spiegelträgerin in Berlin, die diesen Bronzen nahesteht. Es ist ferner nicht unwichtig, daß in Tiryns keine Terrakotten des Aristomachatypus gefunden sind, wohl aber in dem nördlich von Argos gelegenen Heraion. Der Import nordpeloponnesischer Terrakotten ist im Heraion größer als in dem südlichen Tiryns. Ein schönes frühes Fragment erlaubt vielleicht auch die Artemis aus Dodona hier anzureihen[10].

So tiefgehende Unterschiede, wie sie zwischen unserer und der argivischen Schule aufgezeigt worden sind, können nicht nur auf individuellen Verschiedenheiten zweier Meister aus Argos, etwa des Ageladas und des Dionysios beruhen, denn die Unterschiede beider Gruppen beginnen schon im frühen VI. Jahrh. und sind auch am Ende des V. Jahrhs. noch deutlich. Sie äußern sich nicht in der Formgebung allein, sondern haben ihre Wurzel in dem verschiedenen Körperideal, das beide Schulen gestalten. Die Beobachtung des Hippokrates (de aere § 35), daß Bewohner des Flachlandes zu schweren Körpern, Bergbewohner zu schlanken neigen, kann als Beweis für unsere Vermutung geltend gemacht werden, daß die Werke der vorigen Gruppe in Argos, die der eben behandelten Schule in dem gebirgigen Kleonai entstanden sind.

Daß der Ursprung dieser Werke „in der Heimat der griechischen Plastik und des griechischen Tempels" zu suchen ist, dafür spricht das stärkste Werk, das alle Züge dieses Formenbereichs zu seltener Reinheit und Intensität gesteigert in sich trägt. Wie der Jüngling von Tenea in seiner siegprangenden Schönheit Versprechen und Knospe

einer neu sich formenden Menschenart ist, so kann als reinste Blüte der dort noch schlummernden Kräfte dieses Stammes der Blonde Knabe von der Akropolis gelten (25 Tf. 39). Noch vor der Eroberung und Zerstörung der Burg durch die Perser geschaffen, hat er fast allen Betrachtern das Bild eines dorischen Knaben vor Augen gerufen. Es ist lange darüber gestritten worden, ob es nur attische Eindrücke seien, die den Meister zu einem Bild so zarter Schönheit begeisterten, oder ob überhaupt ein Athener dieses Werk geschaffen habe. Die Verwandtschaft mit der Euthydikoskore (Tf. 96c) spricht nur für die gleiche Zeit, schon der Qualitätsunterschied, die größere Bewegtheit des Gesichtes der Athenerin und die abweichende Bildung (Lider, Ohren, Lippen) beider Werke hätte vor Gleichsetzung warnen sollen. Mag über die leise Trauer und Erdenschwere dieses Knaben als einem unattischen Sentimento, das sich von dem wenig älteren „Kritiosknaben" (Tf. 98) und dem wenig jüngeren Stephanephoros (Tf. 11) deutlich unterscheidet, nur gefühlsmäßig entschieden werden können, so ist der Ursprung dieses Kopfes in der nördlichen Peloponnes durch den Torso zu erweisen, dessen Zugehörigkeit Wolters erkannt hat (25). Diesem Fragment ist als nah verwandt ein samischer Torso bezeichnet worden, der jedoch ein grundsätzlich anderes Körperideal und eine ganz andere Muskelfügung besitzt[11]. Statt des knappen Körpers mit der klaren Führung der den Bauch nach unten begrenzenden Leistenlinie mit der Umbiegung unter den stark entwickelten Hüftmuskeln ist die am Samier flau und unmännlich gebildet. Die ganz andere körperliche Straffheit des Blonden Knaben kommt in der Führung dieser Linie am greifbarsten zum Ausdruck. Sie ist nur innerhalb der sich um den Apollon Béarn scharenden Gruppe von Knaben wiederzufinden und beweist die Herkunft des Blonden Knaben aus der Argolis ebenso, wie die horizontale Pubes mit dem sich über dem Glied bildenden Haarring. Ein letzter archaischer Nachklang ist die kleine auf den Nabel weisende Spitze.

Die Formgebung des Kopfes läßt seine stets verkannte Hauptansicht erschließen. Beide Gesichtshälften sind nicht symmetrisch gebildet. Die rechte Wange des Knaben ist vorgebaut, die linke weicht stärker zurück. Das gleiche gilt von den Augen und dem Haar, das auf der rechten Wange tiefer als auf der linken herabhängt. Daraus

folgt, daß der Kopf etwas nach seiner Rechten gedreht war. Erst in dieser Ansicht tritt der bewegte Umriß der rechten Wange in Erscheinung, während in den anderen Ansichten stets der Kontur fehlt. Am Hals ist der Ansatz der Schulter mit einem Winkel erhalten, der erschließen läßt, daß das Haupt des Knaben ähnlich zur Seite geneigt war wie am „Narziss" des Polyklet.

Diese Neigung des Kopfes verstärkt jene stille Trauer und Erdenschwere und trennt ihn noch deutlicher von den gleichzeitigen attischen Knaben, die freier und heiterer dem Gotte nahen.

Die Betrachtung der kleonäischen Schule darf mit dem Knabenkopf beschlossen werden, den Furtwängler aus barbarischer Vermummung befreit hat. Die Tafel 7 zeigt ihn in der vom Künstler für die Betrachtung bestimmten Ansicht. Sie ist ebenso wie die des Blonden Epheben durch Beobachtung der Formverschiedenheiten der Gesichtshälften leicht zu bestimmen. Erst so sind alle Teile des Kopfes im Gleichgewicht, spricht der Umriß der Wange die vom Bildner ins Werk gebannte Schönheit aus[12].

Es bedarf kaum des Hinweises auf die Verwandtschaft mit den Knaben aus der Mitte des V. Jahrhs., besonders dem Diadumenos aus Sparta und dem Jüngling vom Ptoon, die auch das Haar über die Stirn geknotet haben[13] (14 Tf. 36). Die Herbheit des Blonden Epheben ist nun geschmolzen durch die Vergeistigung, welche die Dichtung um die Mitte des V. Jahrhs. über das Antlitz des Menschen gebreitet hat. Aus den Zügen des Knaben weht jene schöne Scheu (αἰδώς), stille Anmut und Zartheit, die noch am Ende des V. Jahrhs. den Idolino über alle Jünglinge anderer Staaten erhebt. Sie macht die Knabenbilder dieser Schule zu den edelsten von ganz Hellas, durch den Menschenschlag, der an Ebenmaß, herber Charis und milder Schönheit die aller anderen Staaten übertrifft.

Tafel 40c 1. Athen Nat. Mus. 6086. Kore aus Olympia. Br. H. 18,8 cm. Ergebn. IV Nr. 55 Taf. 7.

2. Louvre 170. Frau aus Tegea. Br. Catalogue des bronzes Taf. 18.

Tafel 40b 3. Athen Nat. Mus. 6197. Spiegelträgerin aus Elis. Br. H. d. Fig. 11,5 cm. Olympia Ergebn. IV S. 27. Franck Nr. 54.

4. Athen Nat. Mus. Standspiegel. Br. 7322, 6295, 6233, 14879/80, 7399, 12449, 8532.

5. Berlin Inv. 6376. Spiegelträgerin aus Athen. Br. Franck Nr. 48.

6. Paris Cab. des médailles 201. Spiegelträgerin. Br. H. 14 cm. Babelon-Blanchet Catalogue Nr. 201. Franck Nr. 51.

7. Athen Nat. Mus. 7870. Standspiegel aus Kypselis. Br. Wiegand Spinnerin S. 12 Abb. 7. Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg S. 51 Abb. 28. Phot. Alinari 24495. Franck Nr. 53.

8. Louvre 1692. Standspiegel. Aus Korinth. Br. Phot. Giraudon 172. Catalogue des bronzes Taf. 77. Franck Nr. 58.

9. Louvre 1691. Standspiegel aus Griechenland. Catalogue des bronzes Taf. 77. Franck Nr. 61.

10. Athen Nat. Mus. Frau aus Tegea. Br. De Ridder, bronzes de la soc. arch. 885 Taf. 4. 3. Ath. Mitt. 1879 S. 169.

11, Oxford Ashmolean Mus. Tanzende. Br. H. 6,8 cm. Journ. of hell. studies 1910 Taf. 13, 2.

12. Athen Nat. Mus. 7549. Reiter aus Sparta. Br. De Ridder, bronzes de la soc. arch. 860 Taf. 2.

Tafel 42a 13. Louvre 108. Knabe des Ethymokledas. Aus Dodona. Br. H. 10,3 cm. Cat. des bronzes Taf. 12.

Tafel 41b 14. Athen Nat. Mus. 13209. Zeus Lykaios. Br. H. 9,8 cm. Br. Ephim. 1904, 187 Abb. 12.

Tafel 40a 15. Athen Nat. Mus. 6163. Zeus aus Olympia. Br. H. 29 cm. Ergebn. IV Taf 7 Nr. 40.

16. Athen Nat. Mus. Gelagerter Mann. Br. Ergebn. d. Ausgr. in Olympia IV Taf. 8 Nr. 77.

Tafel 43b 17. Athen Nat. Mus. 6590. Kopf von der Akropolis. Br. H. 13 cm. Ath. Mitt. 1887, 372 (Studniczka). De Ridder, bronzes trouvés sur l' acropole Nr. 767 Taf. 6. Br. Br. 461. Furtwängler, Meisterwerke 80. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 221, 3. Buschor, Olympia S. 29. Uxkull, Frühgriech. Plastik 47.

18. Athen Nat. Mus. Knabe aus Asopos. Br. H. 9,6 cm. De Ridder, bronzes de la soc. arch. 822.

Tafel 42b 19. Mariemont Coll. Warocqué 184. Jüngling. Br. H. 11,5 cm.

Tafel 41c 20. Verschollen. Herme aus Andritsaina. Br. H. ca. 10 cm.

Tafel 41a 21. Wien Hof-Mus. Herakles mit Löwe, aus der Peloponnes. Br. H. 7 cm. Jahrb. 1892 Anz. 48.

22. Verschollen. Jüngling aus Tegea. Br. Furtwängler, Sammlung Somzeé Abb. S. 56.

Tafel 42c 23. Wien Hof-Mus. 427. Jüngling aus Korfu. Br. Br. H. 12 cm. Furtwängler Slg. Somzeé S. 56.

Tafel 42d 24. Budapest Mus. Knabe. Br. H. ca. 7 cm.

25. New-York Metrop. Mus. 88. Knabe. Br. H. 14,1 cm.

26. Frankfurt Liebighaus. Diadumenos. Br. unpubl.

27. Brüssel Musée Cinquantenaire. Spiegelträger H. 10 cm. Br. Furtwängler. Slg. Somzée Taf. 32.

Tafel 43a 28. Neapel Mus. Naz. 831. Apollon. Br. Br. 302. Bulle, Der schöne Mensch[2] Taf. 43. Jahrb. 1896 S. 1 (Wolters). Furtwängler, Meisterwerke 80. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 234, 5.

29. Köln Museum. Zeus (Kopie). Br. Furtwängler, Kl. Schr. II Taf. 35.

Dem sikyonischen Formbereich näher als die eben zusammengestellten Werke, aber doch von ihm verschieden, ist ein Bronzekopf von der Akropolis, über dessen dorischen Ursprung in der Forschung fast einstimmig entschieden ist (17 Tf. 43b). Nur seine engere Heimat ist unbekannt. Diese kann durch die Sammlung seiner Artverwandten mit einiger Gewißheit gefunden werden. Er spricht am vernehmlichsten

von seiner Eigenart, wenn wir ihm zeitgenössische Schöpfungen anderer Schulen zur Seite stellen, den Kritiosknaben, den Apollon von Piombino und den Epheben in Girgenti (Tf. 98, 1, 38). Sein Bau ist schmäler. Alle Formen sind von größerer Knappheit und Prägnanz, besonders die Wangen, Lippen und Brauen. Diese sind stark betont, wölben sich aber nicht so hoch wie in Sikyon, sondern verlaufen fast horizontal. Das Knorrige des Ausdrucks wird gesteigert durch die Haartracht. Das Haar ist um einen Reif gewunden, nicht so gleichmäßig wie in Argos und Kleonai; jede Strähne ist deutlich gesondert.

Diesen Kopftypus tragen noch acht Jünglingsfiguren (18, 19, 22—28) des V. Jahrhs., von denen Furtwängler schon einige zu einer Gruppe zusammengestellt hat[1] (Tf. 42). Die beweisenden Züge brauchen nicht noch einmal an jeder einzeln genannt zu werden. Daß der Typus nicht schematisch wiederholt, sondern in den einzelnen Epochen dem jeweiligen Formempfinden entsprechend gewandelt wird, ist selbstverständlich. Die Körper sind ebenso knapp und prägnant geformt wie die Köpfe. Ihr schmächtiger Bau ist einer stärkeren Beweglichkeit in den Gelenken und in der Wirbelsäule fähig als in anderen Schulen. Darum wird die Lockerung der archaischen Frontalität und die S-förmige Biegung der Körperachse früher als sonst angestrebt und erreicht. Schon der Knabe in Mariemont setzt den entlasteten Fuß viel entschiedener zur Seite als der Kritiosknabe, der Hahnenträger aus Megalopolis und der Jüngling aus Abai. Die Entlastung des Spielbeins geschieht ruckhafter und darum unausgeglichener als an den schwerflüssigen argivischen Körpern. Aber auch hier wird der Kopf zuerst der entlasteten Körperseite und später erst der des Standbeines zugewendet. Schritt für Schritt lassen die Jünglingsfiguren dieser Schule die Rhythmisierung des Körpers erkennen.

In das VI. Jahrh. führt die in Dodona gefundene Knabenfigur des Korinthers Ethymokledas (Tf. 42a). Der Jüngling aus Asopos leitet zu ihr über (18). Er ist von geringer Arbeit und nicht genauer zu datieren. Die Formung des schmalen Kopfes dürfte die Zuweisung aber empfehlen. Von der Wende des VI. zum V. Jahrh. ist auch die Bronzeherme aus Andritsena und der Herakles im Löwenkampf dem gleichen Bereich zuzuweisen (Tf. 41a, c).

Eine bedeutendere Leistung ist der Zeus mit dem Himation (Tf. 40a). Seine straffe Haltung läßt an Sikyon als Entstehungsort denken. Doch sind Unterschiede unverkennbar. Die Stirn ist niedriger, sie wird nicht von Ringellöckchen begrenzt und die Brauen wölben sich nicht so hoch wie an dem gleichzeitigen Kriophoros in Boston und der Spiegelträgerin aus Theben (Tf. 2, 18). Der Kontur des Körpers ist an der einen Seite verdeckt und die Anordnung der Falten bringt den Bau des Körpers nicht so klar zur Geltung. Die Zuweisung an den Kreis der vorhin genannten Jünglingsfiguren ist darum wahrscheinlicher. Von dem Zeus sind zwei wenig ältere Bronzen nicht zu trennen, der thronende Lykaios (14 Tf. 41b) und ein Gelagerter aus Olympia (16). Die Prägnanz der Modellierung ist an den Köpfen besonders deutlich. Die Energie des Formenvortrags, die scharfe Akzentuierung der Teile des Gesichtes läßt die beiden Statuetten als unmittelbare Vorstufen zu dem Kopf der Akropolis erkennen. Der Zeus im Mantel sieht älter aus. Nur vermutungsweise ist aus der Zeit des schönen Onetorides ein reitender Jüngling als Vorläufer zu betrachten (12).

Frauenfiguren, die als Handgriff von Handspiegeln dienen, werden in großer Zahl dieser Schule verdankt. Als Glieder dieses Kreises sind sie leicht zu erkennen an ihrem Kopf (Tf. 40b). Die Spiegelträgerin aus Elis hat die gleiche knorrige Formung des Gesichtes wie der Bronzekopf von der Akropolis und trägt auch das Haar in entsprechender Weise um einen Reif gewunden. Der Typus bleibt im wesentlichen der gleiche und wird nur durch die Entstehungszeit leicht gewandelt (3—11).

Ein Vorläufer dieser Bronzen ist eine Kore aus Olympia, deren Kopf dem des Zeus mit Mantel nahesteht (1 Tf. 40c). Es ist aufschlußreich, die Figur mit attischen und nesiotischen Koren zu vergleichen. Das Gewand schmiegt sich eng dem Körper an, und läßt überall seine Formen deutlich erkennen. Im Schnitt weicht es von allen anderen aber darin ab, daß der Umhang beiderseits zwei lange Zipfel hat. Das reiche Gefältel und die Unruhe, die der ionische Mantel mit dem einseitigen Zipfel der Erscheinung gibt, hat in dieser Schule wenig Anklang gefunden. Ihr stärkeres Gefühl für die Tektonik des Körperbaues sucht auch der ionischen Tracht Gleichgewicht zu geben:

die langen Zipfel werden verdoppelt, damit sie auf beiden Seiten sich die Wage halten.

Die Verwandtschaft dieser Werke mit denen von Argos und Sikyon deuten auf eine benachbarte Schule, die ausschließlich in Erz gearbeitet zu haben scheint. Es kann dies nur die von Korinth gewesen sein, der Furtwänglers intuitiver Blick einige der Knabenstatuetten schon zugewiesen hat. So gut uns die korinthische Malerei aus der Zeit des Kypselos und Periander bekannt ist[2], sie verliert durch die aufblühende attische seit der Mitte des VI. Jahrhs. immer mehr an Bedeutung; nur wenige Pinakes sind aus der Zeit erhalten, der unsere Bronzen angehören. Mit dem besten dieser Spätzeit, dem Diomedespinax, geht unsere Gruppe gut zusammen[3]. Dem Teukros ist der thronende Zeus vom Lykaion verwandt. Die wohl korinthischen Giebel aus Korfu liegen den frühsten Bronzen unserer Reihe drei Generationen voraus und die Terrakotten aus Korinth gehören zumeist jüngeren Epochen an. Aus der älteren Zeit ist noch kein bezeichnendes sicher korinthisches Stück veröffentlicht.

Dieser Schule ist der „Citarista" in Neapel zuzuweisen, den Wolters als thyreatischen Apollon erkannt hat[4] (28 Tf. 43a). Die Statue in Neapel ist trotz ihrer schönen Ausführung kaum das Original, denn es hat wenig Wahrscheinlichkeit, daß das Bild des Gottes aus seinem Heiligtum in Sparta in ein pompejanisches Privathaus versetzt sein sollte. Die Bronze ist ein sorgfältiger Nachguß, in allem dem Original getreu, wo die Hand des späten Toreuten nicht anzusetzen braucht. Die lang auf die Schultern herabhängenden Locken mußten aber freihändig kopiert werden. An ihrer schematisch gedrechselten Form verrät sich die Arbeit des Kopisten. Wie griechische Meister solche Locken formen, zeigt der Apollon in Chatsworth (Tf. 12).

Die brüderliche Verwandtschaft des „Citarista" mit dem Bronzekopf von der Akropolis ist seit langem erkannt und kann nur in der durch die Schule gegebenen Bindung ihrer Meister beruhen. Der Gott hielt in der erhobenen Hand die Leier, er hat eben sein Lied beendet und blickt sinnend auf sein Saitenspiel. Der geistigen Spannung, die hier noch waltet, entspricht die Straffung dieser Seite, es ist, als ob der durch das Standbein aufsteigende Kräftestrom körperlich dem Geistigen

das Gleichgewicht halte. Die Rechte mit dem Plektron hängt herab. Ihre Ruhe und Entspannung wirkt weiter in der gelassenen Haltung des Beines und der leichten Hebung des entlasteten Fußes. Zwischen Fuß und Hand klingt die innere Bewegtheit der Statue aus. Die gelöste Ruhe, die hier waltet, ist noch einmal Gegengewicht der geistigen Spannung und leitet den Kräftestrom weiter, der die Statue des Gottes durchkreist.

1. Sparta Mus. Stele des Anachibios. Phot. d. Arch. Inst. Atnen.

2. Sparta Mus. 447. Dioskurenrel. des Pleistiadas. Ath. Mitt. 1883 Taf. 18, 2. Wace u. Tod Catalogue 447.

Tafel 44d 3. Brüssel Mus. Cinquantenaire. Eumenidenrel. Fröhner, Coll. Tyskiewicz Taf. 30.

4. Sparta Mus. 575. Dioskurenrel. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1311.

Tafel 44a 5. Berlin 731. Heroen aus Chrysapha. Rel. Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. 11. Kl. Schr. II S. 430. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 204, 3. Bulle, Der schöne Mensch² S. 557 Abb. 179. Uxkull, Frühgriech. Plastik 10. Zur Deutung: Rohde, Psyche S. 233, 241.

6. Sparta Mus. 3. Heroenrel. Ath. Mitt. 1877 Taf. 22.

Abb. S. 91 7. Berlin 732. Heros aus Magula. Rel. Mann. H. 20 cm. Ath. Mitt. 1877 Taf. 25.

8. Sparta Mus. 450. Kore. Rel. Ath. Mitt. 1877 Taf. 25.

9. Kopenhagen Ny-Carlsberg 23. Kore. Rel. Ath. Mitt. 1888 Taf. 16. Arndt, Glypt. Ny-Carlsberg Taf. 4a.

10. Angelona. Rel. Opfernder. Brit. School Annual XI Taf. 3.

11. Berlin 10820. Spiegelträgerin. Br. Österr. Jahresh. 1915, 57 Abb. 28 (Praschnicker).

12. München. Spiegelträgerin aus Hermione. Br. Bulle. Schöner Mensch² Taf. 146. Sieveking, Antike Metallgeräte Taf. 19.

13. Wien Hofmuseum Inv. 2925. Spiegelträgerin aus Nemea. Br. Österr. Jahresh. 1912 Taf. 5 (Praschnicker).

14. Sparta Mus. 278. Terrakotte. Nacktes Mädchen. Winter, Typenkatalog I 177, 3. Der Kopf fehlt jetzt.

Tafel 44b u. 45b 15. Wien Sammlung Trau. Nacktes Mädchen. Br. H. 17,2 cm. Br. Arch. epigr. Mitt. II Taf. 8. Österr. Jahresh. 1912 S. 235 Abb. 153.

Tafel 53c 16. New-York Metropolitan Mus. 23.160.31. Weiblicher Oberkörper. Br.

Tafel 46 17. New-York Metropolitan Mus. Nr. 28. Spiegelträgerin aus Cypern Br. H. 21,9 cm. G. Richter, Catalogue of bronzes Nr. 28. Furtwängler, Kl. Schr. II 506.

Tafel 44c 18. Athen Nat. Mus. 7548. Nacktes Mädchen. Br. vom Amykleion. Ephim. 1892 Tafel 1.

19. New-York Metropolitan Mus. 25. Nacktes Mädchen. Br. Gisela Richter, Catalogue 25.

20. Louvre 138. Aus Sparta. Nacktes Mädchen. Br. De Ridder Catalogue Taf. 15. Österr. Jahresh. 1912 S. 251 (Praschnicker).

21. Olympia Mus. Kopf der Hera. Kalkstein. Treu, Ergebn. der Ausgr. III Taf. 1. Österr. Jahresh. 1909 S. 269. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 198, 3.

Tafel 49a 22. Athen Nat. Mus. 13058. Frau. Br. H. 10 cm. Stais, marbres et bronzes S. 318.

23. Paris Coll. Piot. Frau. Br. Fröhner, Coll. Piot Nr. 27.

24. Tegea Mus. Athena. Br. Bull. de corr. hell. 1921 Taf. 13.

25. Frankfurt Liebighaus. Aphrodite aus Kythera. Br.

26. Sparta Mus. Frau mit Cymbeln. Br. Brit. school Annual XIII S. 149.

Tafel 44e 47a 27. Boston Fine Arts Mus. Artemis des Chimairidas. Br. H. 19 cm. Aus Mazi. Fröhner, Coll. Tyskiewicz Taf. 15. Furtwängler, Kl. Schr. II 464 Abb. 5. Ath. Mitt. 1921 S. 52 (V. Müller). Phot. Coolidge 9692. Neugebauer, Antike Bronzestatuetten Abb. 18 u. 19.

28. Madrid Mus. Arch. 2. 024. Frau. Br. Amer. Journ. of Arch. 1907, 186. Catalogo Taf. 20.

29. Louvre 145. Palladion aus Kirrha. Br. Revue arch. 1896 II Taf. 9.

Tafel 47b 30. Mariemont Coll. Warocqué 31. Palladion aus Nisi bei Kalamáta. Br. H. 19 cm.

Tafel 44f 47c 31. Kopenhagen Ny-Carlsberg 294. Standspiegel. Br. H. des ganzen Spiegels 46 cm. Billedtavler Taf. 21. Franck Standspiegel Nr. 30.

32. Athen Nat. Mus. 7541. Kore aus Eleusis. Br. De Ridder, bronzes de la soc. arch. 880 Taf. 3.

Tafel 45a 33. Berlin 7933. Stützfigur aus Sparta. Br. H. 21,5 cm. Sammlung Gréau Nr. 366. Furtwängler, Kl. Schr. II 430. Perrot-Chipiez, histoire de l'art VIII 443 Abb. 217. Neugebauer, Führer durch die Bronzensammlung Taf. 5.

34. Athen Nat. Mus. 7465. Spiegelträgerin aus Leonidi. De Ridder, Cat. des bronzes de la soc. arch. Taf. 1.

35. Sparta Mus. Elfenbeinfigur. Mann. Brit. school Annual XIII S. 94 Abb. 27c. Poulsen, Orient Abb. 97.

36. Kopenhagen Ny-Carlsberg 2. Kopf aus Meligú. Mann. Ath. Mitt. 1882 Taf 6. Furtwängler, Kl. Schr. II 430. Billedtavler Taf. 1.

37. Athen Nat. Mus. Herakles aus Olympia. Br. Ergebn. IV Taf. 7 Nr. 41.

38. Kassel Museum. Herakles. Br. Bieber, Katalog 114 Taf. 38.

Tafel 48b 39. Athen Nat. Mus. Slg. Carapanos 24. Br. Läufer. H. 12 cm. Rayet, Mon. de l'art antique Taf. 17.

Tafel 49b 40. Athen Nat. Mus. 6174. Knabe. Br. H. 13,5 cm. Ergebn. der Ausgr. Olympia IV Taf. 7 Nr. 48.

Tafel 48a 41. London Brit. Mus. 208. Läuferin aus Albanien(?) H. 11 cm.
53a Br. Catalogue of bronzes, Taf. 3. Uxkull, Frühgriechische Plastik 37.

Tafel 53d,e 42. Boston Fine Arts Mus. Kopf aus Sparta. Br. H. 5,5 cm. Furtwängler, Kl. Schr. II S. 429 Taf. 44.

43. Paris Cab. des méd. 734. Doppelherme. Br. Babelon-Blanchet Catalogue Nr. 734. Furtwängler, Kl. Schr. II S. 433.

44. Louvre 219. Krieger. Br. Catalogue 119 Taf. 22. Phot. Giraudon 17.

45. Delphi Mus. Jüngling Br. H. 41 cm. Fouilles de Delphes IV Taf. 4.

Tafel 53b 46. Athen Nat. Mus. 6192. Gelagerter Jüngling aus Olympia. Br. Ergebn. IV Taf. 7 Nr. 76.

47. Athen Nat. Mus. Knabe aus Olympia. Br. Ergebn. IV Taf. 8 Nr. 52.

48. Athen Nat. Mus. 13662. Laufender Jüngling aus Sparta. Br. unpubl.

49. Athen Nat. Mus. 55. Marmorrelief aus Tegea. Ath. Mitt. 1879 Taf. 7. Svoronos, Mus. Nat. Taf. 22.

50. Charuda. Relief eines bewaffneten Knaben. Ath. Mitt. 1904 S. 45 Abb. 6.

51. New-York Metrop. Mus. 58. Hirt Phauleas. Br. Ath. Mitt. 1905 Taf. 4 (Studniczka). Richter, Catalogue 58. Neugebauer, Antike Bronzestatuetten Abb. 22.

Tafel 49c 52. New-York Metrop. Mus. 17. Jüngling. Br. H. 10,4 cm. Richter, Catalogue Nr. 17.

53. Oxford Ashmolean Mus. Hoplit aus Dodona. Br. Journ. of. hell. studies 1910 Taf. 12, 2.

Tafel 49d 54. Athen Nat. Mus. 7598. Hoplit. Karmos aus Lakonien. Br. Ath. Mitt. 1878 Taf. 1. Neugebauer, Antike Bronzest. Abb. 21.

Tafel 49f 55. Athen Nat. Mus. 7614. Hydrienträger aus Phoiniki. Br. H. 8,5 cm. Stais, marbres et bronzes S. 320.

Tafel 50b 56. Athen Nat. Mus. 14789. Hoplit aus Messenien. Br. H. ca. 15 cm. Deltion 1916 S. 106 Taf. A.

Tafel 50c 57. Sparta Mus. Trompeter. Br. H. 13,1 cm. Brit. school Annual XIII 146 Abb. 3.

Tafel 51 58. Leonidas S. Exkurs S. 170.

59. Athen Nat. Mus. 13061. Knabe aus Bassai. Br. Stais, marbres et bronzes S. 314.

Tafel 49e 60. Athen Nat. Mus. 7547. Knabe aus Amyklai. Br. H. 12 cm. Ephim. 1892 S. 18 Taf. 2. Jahrb. 1896 S. 8 (Wolters).

Tafel 50a 61. New-York Metrop. Mus. 78. Diskophor aus der Peloponnes.
52 Br. H. 23,5 cm. Richter, Catalogue Nr. 78. Br. Br. Text zu 601 S. 20 (Curtius).

Die Heimat der bisher rekonstruierten Schulen war nur durch Kombinationen und Erwägungen allgemeiner Art zu bestimmen; auf festerem Boden ruht unsere Kenntnis der spartanischen Plastik. Denn keine Stadt der Peloponnes ist so reich an Funden von Werken des VII. und VI. Jahrhs. wie Lakedaimon. Die kulturelle Verbundenheit

mit dem stammverwandten Kreta war aus Legenden schon zu vermuten: Lykurg soll kretische Gesetze übernommen und den Dichter Thaletas nach Sparta berufen haben[1]. Bestätigt wird sie durch die hocharchaischen Elfenbeinschnitzereien aus Sparta, die zum Bereich der Dädalidenkunst gehören[2]. Von hier aus ist der spartanischen Bildnerei der Weg gewiesen worden: Theokles, Medon und Dorykleidas sind Schüler der Daidaliden Dipoinos und Skillys[3].

Die reiche bildliche Überlieferung des VII. Jahrhs. kann hier unberücksichtigt bleiben, da sich die charakteristischen Züge der spartanischen Kunst erst am Ende des VII. Jahrhs. zu formen beginnen und weil jene Elfenbeinschnitzereien in ihrer Gesamtheit den Epochen unserer Untersuchung zu weit vorausliegen.

Für die Erkenntnis der spartanischen Plastik bieten den sichersten Ausgangspunkt die sich über das VI. Jahrh. gleichmäßig verteilenden Heroenreliefs aus lakonischem Marmor (1—10). Auch sie sind als ionisch beeinflußt bezeichnet worden; doch konnte dafür nur geltend gemacht werden, daß die Heroen auf den Reliefs auch in Ionien übliche Schnabelschuhe tragen und daß zwei Ionier einmal in Sparta mit großen Aufträgen betraut worden sind: Theodoros aus Samos mit dem Bau der Skias und Bathykles aus Magnesia mit dem Thron in Amyklai[4].

H. Brunn hat die Formensprache der spartanischen Stelen grundlegend erläutert[5]. Die Flächenhaftigkeit der Reliefbehandlung, die Kargheit der Modellierung, der Verzicht auf jegliche weiche Rundung des Körpers — am schönsten sichtbar an dem Relief aus Chrysapha — haben als typisch lakonisch zu gelten. Man hat diesen Formenvortrag als durch die Holzplastik bestimmt bezeichnet, die in Sparta zu Beginn des VI. Jahrhs. blühte. Näher liegt es, diese Formensprache so zu erklären, daß das, was spartanische Künstler im Anfang des VI. Jahrhs. darstellen wollten, in der Holzplastik am vollkommensten zu verwirklichen war. Der Spartaner sieht und fühlt karge und kantige Körper. Um sie plastisch darzustellen, hebt er die Züge hervor, die ihn am stärksten ansprechen.

Die Erkenntnis der lakonischen Plastik braucht nicht von formalen Kriterien allein auszugehen. Denn die Reliefs überliefern wesentliche Züge von Haltung und Körperbau der Spartaner des VI. Jahrhs. Alle

KNABE AUS SPHAKIA

RELIEF AUS MAGULA IN BERLIN

stehenden Figuren zeichnen sich aus durch ihren hageren Wuchs, die Kürze des Rumpfes und die Länge der Beine (Tf. 44). Ein Körperbau, der als typisch spartanisch überliefert ist und der die Vorliebe der Spartaner für den Lauf und ihre Abneigung gegen den Faustkampf verstehen läßt[6]. Die Haltung ist straff, das Kreuz stark eingezogen, so daß die mageren Glutäen sich herauswölben. Der Kopf ist hoch erhoben, oft etwas zurückgeworfen. Sein Umriß erscheint im Profil fast als Oval, dessen Pole an Kinn und Scheitel liegen. Dieser Kopftypus wird durch die Tatsache als spartanisch erwiesen, daß in der heutigen Provinz Zakonien, die den lakonischen Dialekt bis heute bewahrt hat, und in Ostkreta dieselbe Schädelform bisweilen noch zu sehen ist. Der Knabe, der neben dem Relief aus Magula abgebildet wird, hat sie in ganz ausgeprägter Form, er nimmt unbewußt sogar die typisch spartanische Haltung ein (Abb. zu S. 91[7].)

Die Heroenreliefs lassen durch alle Stilisierung der jeweiligen Epoche hindurch einen bestimmten Menschenschlag erkennen. Werke verwandter Erscheinung und Bildung sind darum als spartanisch anzusprechen. Zuvor aber müssen für die zeitliche Verteilung der Reliefs Anhaltspunkte gewonnen werden. Die Pleistiadas- (2) und Korenstele (3) ist ihrer schlanken Proportion wegen der Klitiasvase zur Seite zu stellen und, wenn die Entwicklung in Athen und Sparta parallel verläuft, um 560 zu datieren. Das Dioskurenrelief (4) darf mit der einen Stele aus der themistokleischen Mauer verglichen werden[8] und das Relief aus Magula (7) entspricht in der Gewandstilisierung, den Ringellocken und der Führung des Profiles Werken der Leagroszeit. Dazwischen reihen sich die übrigen Reliefs ein. Die Mädchenstele in Sparta (8) wird im Anfang des V. Jahrhs. gearbeitet sein, die Spenderin (9) dagegen ist ihrer Archaismen wegen nicht genauer als in die Zeit der Perserkriege zu datieren.

Gleichen Schlages sind die nackten Spiegelträgerinnen, die schon Praschniker mit Sparta in Verbindung gebracht hat[9]. Sie stellen wohl Dienerinnen der Artemis Orthia dar, in deren Heiligtum auch Terrakottafiguren nackter Frauen gefunden worden sind. Nur die folgenden schließen sich aber zu einer eng verwandten Gruppe zusammen (11—20 Tf. 45, 46).

Über ihre spartanische Herkunft läßt der Vergleich mit den Stelen keinen Zweifel. Es ist der gleiche hagere Bau mit langen Schenkeln, kurzem Rumpf und hochstehender Brust, die gleiche ovale Schädelform, die gleiche Haltung mit eingezogenem Kreuz, kaum sich herauswölbendem Bauch und knappem Gesäß. Lakonische Tracht tragen sie mit der langen Locke vor dem Ohr und dem Amulett am Hals[10].

Auch an Gewandfiguren ist der gleiche Körpertypus zu erkennen (23—30 Tf. 47a, b). Zwei Eigentümlichkeiten verbinden sie zu einer Gruppe: das auffallend kurze Apoptygma und die Fältelung der Rückseite unterhalb des Gürtels. Spartanisch ist Wuchs und Haltung, die starke Einziehung des Kreuzes und das Heraustreten des Gesäßes (Tf. 44e). Anzuschließen sind drei mit dem Chiton bekleidete Mädchen: der Spiegel aus Leonidi, eine Kore aus Eleusis und eine aus Sparta (32—34)[11]. Diese ist dem Mädchen der Sammlung Trau (Tf. 45), der Spiegel aus Leonidi[12] der Aphrodite aus Kythera (25) und die Kore aus Eleusis dem Relief aus Chrysapha (5) zur Seite zu stellen.

Die körperliche und geistige Artung kristallisiert sich am reinsten im Antlitz. Spartanerköpfe übertreffen all ihre Zeitgenossen durch die Stärke ihres Ausdruckes. Er wird durch die Sprache der Augen und Lippen mehr als die der Wangen bestimmt[13]. Das Auge leuchtet wie nach Taten spähend hervor (42 Tf. 53). Die Spannung des Blickes wirkt in den Brauen nach. Sie sind betont, aber nicht durch Aufhöhung, wie in Sikyon und Korinth, sondern durch Einkerbung, wenn auch nur an sorgfältig ziselierten Bronzen[14]. Der schmale Mund mit seinen breiten Lippen ist plastisch herausgearbeitet wie das Auge. Das magere Kinn springt stark hervor. Die Jochbeine wölben sich durch die hageren Wangen, eine Falte zieht sich von ihnen zum Mundwinkel herab und läßt die Haut pergamentartig erscheinen. Es sind die Züge von Menschen, denen harte Erziehung und karges Leben das Antlitz durchfurcht haben. Das langsame Wachsen dieses Antlitzes, das in reinster Prägung der in Sparta gefundene Kopf in Boston trägt, ist vom Ende des VII. Jahrhs. an deutlich zu verfolgen[15].

Im Anfang des VI. Jahrhs. ist es an dem Kultbild der Hera in Olympia nicht zu verkennen (21), das darum einem spartanischen Meister, vielleicht dem Medon und Dorykleidas zugeschrieben werden darf.

Von beiden standen Bildwerke im Heraion. Die großen Augen der Göttin blicken gewährend auf den Nahenden herab. Ein herbes Lächeln umspielt den scharfgeschnittenen Mund. Wie an dem Heros aus Chrysapha, den schon Löwy verglichen hat, ist das Antlitz im Profil bewegt durch die ausdrucksvolle Wölbung der Wange, über die vom Auge zum Kinn ein scharfer Faltenzug sich herabzieht[16].

Am Antlitz sind noch einige Spartaner zu erkennen: der Läufer aus Dodona (39 Tf. 48b), der in einer in Sparta gefundenen Tonstatuette einen nahen Verwandten hat; die schon von Furtwängler als spartanisch erkannte Doppelherme in Paris (43), ein Knabe mit dem thyreatischen Kranz (40 Tf. 49b), Karmos mit der nach spartanischer Sitte rasierten Oberlippe (54 Tf. 49d), Krieger in Oxford (53) und Athen (Tf. 50b), der Helot Phauleas (51), ein Kopf aus Meligú (36), zwei Heraklesstatuetten (37. 38), der Hydrienträger aus Phoiniki (55 Tf. 49f), der bekränzte Knabe aus Bassai (59) und ein gelagerter Jüngling aus Olympia (46 Tf. 53b).

In Wuchs, Haltung und Geste reiht sich dem Mädchen aus Hermione ein Krieger im Louvre (44) an. Ein Werk gleicher Zeit ist die Läuferin im Britischen Museum (41 Tf. 48a), schon an dem kurzen Chiton und der Entblößung der Brust als Spartanerin zu erkennen. Ein Apollon aus Delphi darf seiner Kopfform wegen zu dem Mädchen aus Amyklai (18, 45), ein Knabe in New-York und der Trompeter in Sparta neben die Spiegelstütze aus Cypern gestellt werden (57 Tf. 46, 49c, 50c).

Diese Bronzen verteilen sich etwa auf eine Zeitspanne von 70 Jahren. Der Körpertypus, der in den Reliefs und Bronzen schon völlig entwickelt ist, formt sich um 600, der Läufer aus Dodona (Tf. 48b) hat ihn schon ausgeprägter als die Frau auf der Anachibiosstele. Der schmale, mehr der Form einer Säule als einem breiten Pfeiler sich nähernde Körper mit seiner aufrechten Haltung, dem stark eingezogenen Kreuz und den mageren, aber durch die Haltung hervortretenden Glutäen bleibt im Wechsel der Zeiten ebenso bestehen wie die ovale Form des spitzen Schädels mit den aus tiefer Höhle hervorquellenden Augen, den hohen, meist eingekerbten Brauen, dem kleinen, stark hervortretenden Mund und dem spitzen Kinn. Dagegen wechselt auch in Sparta das Volumen des Körpers und die Art der Modellierung.

Auf die gedrungenen Körper aus dem Anfang des Jahrhs., wie dem Anachibiosrelief (1), dem Läufer aus Dodona (39) und den Heraklesfiguren (36, 37) folgen überschlanke Gestalten: die Läuferin in London (Tf. 48a), die Dioskuren (2) und der Spiegel aus Hermione (12), Werke, die wegen der analogen Erscheinungen in Attika nach der Françoisvase um 560 datiert werden dürfen. Von der Mitte des VI. Jahrhs. an nimmt der Körper an Fülle wieder zu, dies zeigen die Heroenreliefs ebenso wie die Spiegelträgerinnen (16—20). Die größte Gedrungenheit, die sich auch in dem mehr kugelförmigen als ovalen Schädel äußert, ist in dem Relief aus Charuda (50) und der Spiegelstütze aus Cypern (Tf. 46) erreicht; als Zeitpunkt hierfür ist die Gigantomachie des Siphnierfrieses um 530 zu nennen. Von da ab nimmt die Schlankheit der Körper bis um etwa 500 wieder in der Weise zu, wie an den Gefäßformen dargelegt worden ist. Es verändert sich mit den Proportionen auch die Struktur des Körpers. Auf den flächig breiten, vierschrötigen Formenvortrag vom Anfang des VI. Jahrhs. folgt um die Mitte desselben eine äußerst präzise, lineare Modellierung, für uns am sichtbarsten an der meisterhaften Mädchenfigur der Sammlung Trau (Tf. 45b). Die Streckung des Körpers und die ihr folgende lineare Umgrenzung aller Teile hat den Sinn, die vorher gleichsam nur koordinierten Einzelteile und Glieder des Körpers enger miteinander zu verschweißen. Das Mädchen aus der Sammlung Gréau (Tf. 45a) ist das Ergebnis dieses Wachstums. Was den Körpern um 550 noch fehlt, ist eine Weichheit des Fleisches, die in den folgenden Jahrzehnten gewonnen wird und von der der breithüftige Körper, die muskulösen Schenkel und die vollen Wangen der Spiegelträgerin aus Cypern zeugen. Diese fleischige Fülle wird in den folgenden drei Jahrzehnten vermindert, dem Bau bis zu dem unerläßlichsten Grade einverleibt; der dominierende Eindruck der Körper um 500 ist nicht mehr die Kraft des üppigen Fleisches, sondern die Elastizität und Spannkraft der Muskeln. Das Fleisch ist abgezehrt, soweit es sich nicht in Muskeln und Sehnen verwandelt hat.

Der Zeit der neuen Körperfülle um 530 gehört nicht nur die Spiegelträgerin aus Cypern an, die noch vor diesem Höhepunkt geschaffen wurde, sondern auch das Relief aus Tegea (49), der Heros aus Cha-

ruda (50), ein Jüngling aus Sparta und Olympia (47, 48), beide zu sehr verkrustet, um Einzelformen erkennen zu lassen. Schädelbau und Haltung erweisen sie als Spartaner. Werke dieser Zeit sind für ionisch erklärt worden. Das von Schröder verglichene Harpyienmonument ist aber um 50 Jahre jünger, was allein die um 530 unmögliche Art der Gewandstilisierung beweist[17]. Ist diese außerordentliche Veränderung des Körpervolumens beim Fehlen stilistischer und tatsächlicher Beweise auf ionischen Einfluß zurückzuführen?

Möglich dürfte diese Überlegung sein, die auch erklären würde, warum um 530 die Spartaner zum Bau des amykläischen Thrones gerade den Bathykles aus Magnesia beriefen. Das ionische Körperideal mit seinen gymnastisch schlecht gebildeten, fetten und schwammigen Körpern kam Dem entgegen, wohin in einem Sinne wenigstens die Entwicklung um 530 drängte. Das lakonische Schönheitsideal erstrebte von der Mitte des VI. Jahrhs. an gedrungenere, schwerere Körper. In Ionien herrschte dieser Menschenschlag vor, ehe er in Sparta geschätzt wurde. Die Spartaner ließen deshalb von einem Kleinasiaten ihren Thron bauen, weil er in seinen Werken die Art von Körperlichkeit, die sie anstrebten, in stärkerem Maß besaß als sie selbst. Es ist ein Vorgang, der sich im Leben der Völker und Individuen oft wiederholt: Aufnahme einer wesensfremden fernen Art um einer gewissen Eigenschaft willen. Ist dieser erstrebte Zug einverleibt, dem Leben unverlierbar geworden, so bedarf es des Helfers nicht mehr und die eigene Artung des Blutes dringt wieder durch.

Die neue Fülle des Körpers, die um 530 ihren Höhepunkt in den Jünglingen aus Sparta und Olympia und den Heroen auf den Reliefs in Tegea und Charuda erreicht hat, zeigt sich an dem nackten Mädchen im Louvre (20) bereits im Abnehmen begriffen. Ein Vergleich dieser Figur mit der Spiegelträgerin aus Cypern (Tf. 46), die noch vor 530 gearbeitet sein wird, führt deutlich vor Augen, was geschehen ist. Das Fleisch, das dem Körper zugewachsen war, erweckt an der jüngeren Statuette vielmehr den Eindruck von Muskeln und Sehnen, von denen eine jede ihre Funktion erfüllend, am richtigen Fleck sitzt. Nicht allein der Körper, auch der Kopf erhält dadurch ein verändertes Aussehen. Alle seine Formen sind nicht mehr scharfkantig, gleichsam ge-

schnitzt, sondern breit, aber noch ebenso markant herausmodelliert. Die lykurgische Art verleugnen auch diese Körper nicht; mögen sie in der ionischen Welle untergetaucht sein, sie haben dem schwanken Element nur das entzogen, dessen sie bedurften, nichts von ihrem Wesen darin verloren. Das beweist der wenig jüngere, dem einen auf der Akropolis gefundenen (Tf. 35b) zeitlich nahe Knabe in New-York (52 Tf. 49c). Die Form des spitzen Lakonenschädels ist gleich, auch das starke Herausmodellieren der vorquellenden Augen und des Mundes. In dieser jüngeren Zeit werden die Brauen nicht mehr eingeschnitten.

So groß die Zahl vortrefflicher spartanischer Bronzen aus dem VI. Jahrh. ist, von der Jahrhundertwende und dem Anfang des V. Jahrhs. ist nur wenig erhalten. Der Krieger aus Messenien und der Trompeter (Tf. 50b, c) dürften noch aus den letzten Jahren des VI. Jahrhs. stammen, aus dem Anfang des V. der bekränzte Knabe aus Amyklai (60 Tf. 49e) und ein arkadischer Hirt (59). Sie lassen die neue Gedrungenheit der Jahre der Perserkriege erkennen und die Umformung, die Kopf und Körper erfahren haben. Der wichtigste, durch die Zeit gegebene Zug ist die neue Tektonik und die Weichheit und Flächigkeit der Modellierung. Die markanten Formen des Kopfes, die Spannung des Blickes sind noch die gleichen, sie treten stärker in Erscheinung, wenn diese Spartaner mit gleichzeitigen Argivern, Sikyoniern und Korinthern verglichen werden. Am meisten gemein haben sie mit den Korinthern und Sikyoniern, nicht nur in der Betonung der Brauen. Das Palladion aus Kalamata (Tf. 47b) steht der Spiegelträgerin aus Theben nicht nur zeitlich nahe, sondern ist auch von ähnlichem Wuchs und Bau (Tf. 18c). Was beide trennt, ist die sikyonische Starrheit, das Betonen des konstruktiven Gerüstes, von dem die Spartanerin frei ist. Die gleichen Übereinstimmungen und Unterschiede zeigt die Spiegelträgerin in Kopenhagen (31 Tf. 47c). Nach der Stilisierung ihres Gewandes könnte man versucht sein, sie für sikyonisch zu halten, doch ist die Drapierung freier, weniger auf starre Symmetrie bedacht, besonders am Apoptygma. Der Kopf ist in seiner Weichheit und dem Verzicht auf lineare Begrenzung aller Einzelheiten ganz unsikyonisch. Er ist der Athena aus Kalamata verwandt. Die Haltung, die starke Einziehung des Kreuzes, das Zurückwerfen des Kopfes und das Hervortreten des

Gesäßes sind rein spartanisch. Nur um den prägnanten Kontur des Rückens noch einmal nachklingen zu lassen, wölbt der Toreut das lang in den Rücken fallende Haar in einem Bogen nach außen.

Ein Jüngling, der mit dem Diskus zum Wurf antritt, ist das letzte erhaltene Werk spartanischen Ursprungs; eine Verkörperung der stolzesten Generation von Lakedaimon, der Kämpfer von Thermopylai (61 Tf. 9, 50a, 52). Die Ansicht, die der Künstler für den Beschauer bestimmt hat, wird meist verkannt. Sie ergibt sich durch Beobachtung der Asymmetrien im Körperbau und einzelner kleiner Züge in der Modellierung. So ist beispielsweise die Kniescheibe des rechten Beines nach außen etwas verschoben, der rechte Oberschenkel, obwohl entlastet, in Vorderansicht stark geschwellt, der den Diskus tragende Arm wirkt zu kurz. Aus solcherart Einzelheiten ist zu folgern, daß nicht die Vorder-, sondern die Seitenansicht vom Künstler als Hauptansicht bestimmt ist. In ihr wird erst die ganze Kraft und Geschlossenheit des Werkes sichtbar. Der Umriß schließt sich fester zusammen, alle Teile stehen im Gleichgewicht, während sie in der Vorderansicht gleichsam nur locker und ohne Entsprechung zusammengefügt sind. Der Jüngling gehörte wohl zu einer Gruppe Palästriten, die in archaischer Weise, nur in ihrer Ansicht unterschieden, nebeneinander gestellt waren.

Die Statuette ist als attische Schöpfung bezeichnet worden, obwohl sie in der Formung des Körpers und Kopfes von gleichzeitigen attischen Werken, wie dem Kritiosknaben und dem Stephanephoros aus Sunion so verschieden ist, wie griechische Bildwerke der gleichen Zeit nur sein können (Tf. 11, 98). Ein Vergleich macht das deutlich. Vor allem ist ein Zug des Körpers unattisch, die Führung der Leistenlinie, die als flacher Bogen den Rumpf von den Schenkeln abgrenzt. Wir finden sie ähnlich an dem Jüngling aus Delphi, dem Krieger im Louvre, und einer Statuette aus Sparta[18].

Beweisend für spartanischen Ursprung ist der Bau des Körpers mit kurzem Rumpf und langen Schenkeln, die starke Einziehung am Kreuz und das Heraustreten des knappen Gesäßes, wozu man das Relief eines Opfernden in Geraki, das der gleichen Zeit angehört, vergleiche. Die Formgebung des Kopfes mit seinen großen weichen

Flächen entspricht der Spiegelträgerin in Kopenhagen und dem Hirten aus Bassai (59).

Dieser Spartaner birgt in sich alle Kräfte nicht nur seines Staates, sondern des dorischen Stammes. Er besitzt die Sehnigkeit der Nordpeloponnesier, aber nicht als unbewegliche Starrheit, sondern als wache Bereitschaft zur Tat, die Muskelstärke der Argiver, nicht als undisziplinierte, breite Wucht, sondern als gestählte Schlagkraft.

1. Athen Nat. Mus. 7703. Spiegel aus Ägina. Br. Ephim. 1895 Taf. 7. Österr. Jahresh. 1912, 240. Neugebauer, Ant. Bronzest. Abb. 26.

2. Athen Nat. Mus 13053. Hirt vom Lykaion. Br. Stais, marbres et bronzes S. 312 Abb. 1.

3. Athen Nat. Mus. 6440. Zeuskopf aus Olympia. Br. H. 17 cm. Ergebn. IV Taf. 1. Röm. Mitt. 1887 S. 108, Anm. 55 (Studniczka). Perrot, histoire de l' art Abb. 235. Uxkull, Frühgriech. Plastik 45.

Tafel 55a 4. Athen Akrop. Mus. 1441. Herakles, Terrakotta. H. 4,6 cm. Casson, Catalogue S. 397.

Tafel 54b 5. Boston Fine Arts Mus. 04. 7. Standspiegel. Br. H. 26 cm. Forman Coll. Nr. 66 Taf. 3. Franck, Spiegelstützen Nr. 16. Buschor, Olympia S. 38.

Tafel 54a 6. Petersburg Eremitage. Standspiegel. Br. Materiali 1907 Taf. 2. Franck Nr. 22.

7. Petersburg Eremitage. Spiegel aus Anowka. Br. Österr. Jahreshefte 1912 S. 240.

8. Athen Nat. Mus. 6446. Kriegerkopf von der Akropolis. Br. H. 27 cm. Ephim. 1887 Taf. 3. Phot. Alinari 24455. De Ridder Cat. des bronzes trouvés sur l' acropole 768. Bulle, Schöner Mensch[2] Taf. 226. Buschor, Olympia S. 29. Uxkull, Frühgriech. Plastik 44.

Tafel 55b 9. New-York Metrop. Mus. Gigant. Br. H. 10,5 cm. Bull. 1923 S. 73 Abb. 6.

10. Kopenhagen Ny-Carlsberg 12. Billedtavler Taf. 2.

11. Athen Nat. Mus. 1940. Frauenkopf aus Ägina. Marmor. Furtwängler, Aigina Taf. 84. Buschor, Olympia S. 33.

Tafel 56 12. Louvre 3109. Athenakopf aus Ägina. H. Scheitel bis Kinn 20 cm. Marmor. Mon. Piot XIII 1906 Taf. 16, 7.

Der plastische Schmuck des Aphaiatempels in Ägina und der Ruhm der äginetischen Kunst im Altertum hat früh zur Umschau nach äginetischen Werken aufgefordert. Alle „äginetisch lächelnden" Statuen

spätarchaischer Zeit sind zuerst dieser Schule zugewiesen worden, bis die Funde auf der Akropolis und in anderen Heiligtümern den Blick für Unterschiede auch in der älteren Plastik geschärft haben. Vieles, was früher als äginetisch galt, muß anderen Schulen zugeschrieben werden, so daß von der stattlichen Zahl „äginetischer" Werke nur wenige auf Grund ihrer nahen Verwandtschaft mit den Skulpturen des Aphaiatempels mit Gewißheit als Schöpfungen der äginetischen Schule angesprochen werden dürfen[1].

Nicht zu bestreiten ist der äginetische Ursprung des ehernen Kriegerkopfes von der Akropolis, und eines Jünglingskopfes in Kopenhagen (8, 10). Dieser ist dem Bogenschützen im Ostgiebel, jener ist den bärtigen Heroen so ähnlich, daß es des Hinweises auf Einzelheiten nicht bedarf. Der äginetische Charakter dieser Werke tritt am deutlichsten in Erscheinung, wenn wir sie Schöpfungen anderer Schulen gegenüberstellen. Den sikyonischen stehen sie am nächsten. Doch werden Unterschiede sofort deutlich, wenn wir den Kriegerkopf von der Akropolis mit dem Poseidon aus Liwadhostro vergleichen (Tf. 22h). Aufgehöhte Brauen haben beide. Aber der Sikyonier wölbt sie höher empor und gibt dem Antlitz ebenso wie durch die spitzen Ringellocken eine Starrheit, die den äginetischen Köpfen fehlt. Jene sehen am Kopf vor allem das konstruktive Gerüst, diese mehr die zarte Schwellung des Fleisches. Darin äußert sich die Nähe Ioniens ebenso, wie in den oft etwas blinzenden Augen, die Dorer nicht zu haben pflegen.

Als wenig jüngeres Werk läßt sich die Bronzestatuette eines bärtigen Mannes in New-York anfügen (9 Tf. 55b). Die Deutung als Gigant ist nicht unbedingt sicher; doch paßt das Gewalttätige im Ausdruck des Gesichtes, der weitgeöffnete Mund und der ungewöhnlich lange Bart besser als zu einem Gott oder Heros zu einem Giganten. Ein Silen, an den man denken könnte, ist ausgeschlossen durch das Fehlen des Spitzohres und Schweifes und das kleine Genital. So wird man die Figur als Giganten verstehen dürfen, der wohl mit einem Stein in der erhobenen Rechten zum Wurf ausholt, ähnlich einer Bronze von der Akropolis[2]. Die Zuweisung an die äginetische Plastik kann sich nur auf die Formen des Kopfes berufen, die dem Kriegerkopf in den beschriebenen Zügen nah verwandt sind. Als Vorstufe zu diesen Köpfen

dürfte eine Terrakotte des Herakles im Akropolis-Museum zu verstehen sein, die sich schon durch den Ton und die Farben von allen attischen unterscheidet (4 Tf. 55a). Von einer Frauenfigur, die zu dem gleichen Weihgeschenk gehörte, ist nur der Torso des Rumpfes erhalten. Noch etwas älter ist der halblebensgroße Zeuskopf aus Olympia (3), der ein Ahne des zugreifenden Parastatheis im äginetischen Westgiebel ist. Sikyonisch oder korinthisch kann er nicht sein, da seine Brauen nur wenig betont sind und in der Argolis das Haar über der Stirn nicht in so krausen Löckchen getragen wird. An dem Parastatheis aber finden wir eine ähnliche Haartracht, nur wenig betonte Brauen und mäßig geöffnete Augen. Eine Einzelheit ist für die Zuweisung vielleicht nicht unwichtig, die obere Grenze des Backenbartes verläuft nicht nach den Nasenflügeln zu, wie an dem sikyonischen Poseidon, sondern in der Richtung auf die Mundwinkel, dem äginetischen Bronzekopf entsprechend. Als provinzielles Werk des gleichen Formenbereiches ist ein Kalbträger aus dem Lykaion zu betrachten (2), der sich von den übrigen arkadischen Funden durch seine stärkere Linearität sondert. Die seltene Scheitelung des Haares über der Stirnmitte hat er mit einigen Köpfen des Aphaiagiebels gemein.

Als äginetische Frauenfiguren des VI. Jahrhs. sind von Praschniker zwei nackte Spiegelträgerinnen bezeichnet worden, deren Formen aber sehr zerstört sind (1, 7). Besser erhalten sind zwei Spiegelträgerinnen von der Wende des VI. zum V. Jahrh. (5, 6 Tf. 54), deren stilistische Zusammengehörigkeit schon Franck gesehen hat und die wegen ihrer Ähnlichkeit mit den Frauenfiguren vom Aphaiatempel für Ägina in Anspruch genommen werden dürfen[3]. Zwei Eigentümlichkeiten der Tracht: die vor den Ohren in Bögen herabhängenden Haarsträhnen und die kleinen, sich übereinanderlegenden Fältchen über dem Saum des schrägen Umhanges scheinen in Ägina beliebter gewesen zu sein als in anderen Städten. Das Besondere der beiden Spiegelträgerinnen erhellt am stärksten ein Vergleich mit einer gleichzeitigen Sikyonierin und Kleonäerin, denen sie immer noch näher stehen als anderen. Die größere Lebendigkeit und Spannkraft der Glieder, die offene Fröhlichkeit im Antlitz der Äginetinnen wird da besonders augenfällig. Sie drapieren ihr Kleid faltenreicher. Äginetische Künstler sind

darum auch nicht darauf bedacht, die Falten in ein so karges und starres Gefüge zu bringen wie sikyonische. Ihren Gliedern und Faltengraten wohnt eine Zügigkeit inne, die eine größere Spannkraft des Körpers vermuten läßt, während in Sikyon jede Haltung und Geste den Eindruck ewiger unverrückbarer Dauer hervorruft. Das gleiche gilt von dem Antlitz, den schön geschwungenen Lippen, nur halb geöffneten Augen und der Art, in der das Haar das Gesicht umrahmt.

Die Anfänge der äginetischen Plastik im frühen VI. Jahrh. sind völlig in Dunkel gehüllt. Vermutungen sind nicht zu begründen und werden besser zurückgehalten, bis neue Funde Anhaltspunkte geben. Nicht viel besser steht es um unsere Kenntnis der äginetischen Plastik der Pentekontaetie. Der Kopf einer Göttin mit Kekryphalos ist fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört (11) und der besser erhaltene Athenakopf aus Ägina (12 Tf. 56) ist an Augen, Nase und Lippen ergänzt, den Teilen, die für den Ausdruck bestimmend sind. Eine Verwandtschaft mit dem delphischen Wagenlenker ist nicht zu leugnen, genügt aber nicht, um dies umstrittene Werk einem äginetischen Künstler zuzuweisen. Auch in Sizilien gefundene Köpfe aus Stein und Ton stehen dem Wagenlenker in vielem nahe[4]. Manche Werke Großgriechenlands sind äginetischen verwandt, es sei nur an die thronende Göttin in Berlin, den Athenakopf Barracco, einen Terrakottakopf der Sammlung Loeb und ein Kopffragment aus Tarent erinnert, ohne daß die Verwandtschaft die Zugehörigkeit zur Schule entscheiden kann[5].

Auch das dritte Original aus der Übergangszeit, das dem Boden der Insel entstiegen ist, die Sphinx, kann die äginetische Kunst nicht erhellen[6]. Denn irgendwelche Verbindungen zu den älteren äginetischen Werken sind nicht zu erkennen, eher eine gewisse Verwandtschaft mit der Replik des Omphalosapollon im Thermenmuseum (Buschor) und der Dresdner Replik der myronischen Athena.

So ist von äginetischer Kunst weniger erhalten als von mancher minder berühmten. Es wird besser sein, sich mit dem wenigen Sicheren zu bescheiden, als das gewonnene Bild durch zweifelhafte Zuschreibungen zu trüben.

MILET

Tafel 58a 1. London Brit. Mus. 8—16. Branchiden aus Milet. Marm. Br. Br. 141—143. Brunn, Kl. Schr. II 134. Ath. Mitt. 1906 S. 161 (L. Curtius). Winter, Kunstgesch. i. Bild. 202, 1. 2. Uxkull, Frühgriech. Plastik 6.

2. Konstantinopel 248/9. Thronende Frauenfiguren aus Milet. Marm. Phot. Sebah 1561, 1955.

3. Berlin 1574. Thronende Frau. Marm. Kekulé, Gr. Skulptur 53. Schröder, Kurze Beschr. Abb. 2.

4. London Brit. Mus. 94. Reliefs von dem „Harpyiendenkmal". Br. Br. 146/7. Brunn, Sitzber. d. Bayer. Akad. 1870 II 205, 1872 I 519. Rösch, Altertümliche Marmorwerke von Paros S. 25. M. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 208, 4, 5.

5. London Brit. Mus. 86. Reliefs mit Wagenzügen aus Xanthos. Br. Br. 102. Prachow, Marmora Xanthiaca 3. Jahrb. 1886 S. 84.

6. Athen Nat. Mus. 741. Grabrelief aus Thessalien. Br. Br. 232. Ath. Mitt. 1887 S. 72. Bull. corr. hell. 1888 Taf. 5. Winter, Kunstgesch. i. Bildern 239, 5.

7. Larissa. Köpfe von Stelen. Marm. Ath. Mitt. 1890 Taf. 4, 1, 2.

8. Louvre 766. Grabrelief der Philis aus Thessalien. Beste Aufn. Photo Braun-Dornach. Br. Br. 232. Ath. Mitt. 1890 S. 215. Jahrb. 1915 S. 18 (Schröder.) Rösch, Alt. Marmorwerke von Paros S. 30. T. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 239, 1.

Tafel 59b 9. Delphi Mus. Jüngling. Br. H. 7 cm. Fouilles de Delphes V Taf. 1, 6.

Tafel 61 10. London Brit. Mus. Kopf aus Ephesos. Marm. H. ca. 30 cm. Hogarth Taf. 16, 6. Jahrb. 1921 Anz. S. 234 Abb. 2 (V. Müller).

Tafel 60a 11. Athen Nat. Mus. 6493. Kore. Br. H. 11 cm. Von der Akropolis. De Ridder, bronzes trouvés sur l'acropole Nr. 772 Abb. 280.

12. Moskau Histor. Mus. Kopf. Marm. aus Olbia. Journ. of hell. stud. 1924 S. 46 Abb. 1.

13. Konstantinopel 241. Kopffragm. Marm. aus Hieronda. Hausoullier-Pontremoli, Didymes S. 204.

Tafel 57a 14. Samos Mus. Stehender Mann. Marm. H. 179 cm. Ath. Mitt. 1906 S. 165 Taf. 11, 12 (Wiegand u. Curtius).

Tafel 60c 15. Louvre Kore. Marm. H. 80 cm. Aus Klazomenai. Rev. arch. 1900 II 374. Bull. de corr. hell. 1908 Taf. 3.

Tafel 60b 16. Kunsthandel, Kore. Terrakotta. H. ca. 10 cm. Ähnl. Stück im Mus. Tarent.

Tafes 60d 17. Konstantinopel 239. Marm. Relief mit Gorgone. H. 91 cm. Winter, Kunstgesch. i. Bildern 203, 2. Perrot, hist. de l'art VIII S. 283 Abb. 116/7.

18. Berlin 7429. Korbträgerin aus Pästum. Arch. Zeit. 1880 Taf. 6. Neugebauer, Antike Bronzest. Abb. 34. Führer durch die Bronzensammlung Taf. 17. Nachträglich eingeschnittene dorische Inschrift.

19. Konstantinopel 80/1. Anthropoide Sarkophage aus Sidon. Reinach, Nécropole de Sidon Taf. 42, 2 u. 3. Buschor, Olympia S. 37.

20. Konstantinopel 9. Satrapensarkophag aus Sidon. Reinach, Nécropole de Sidon, Taf. 18—22. Verh. der 42. Vers. der Philologen Wien 1893, S. 76 (Studniczka). Winter, Kunstgesch. i. Bild. 260, 2—5.

Die Eigenart der ionischen Kunstschulen ist am reinsten zu erfassen, wenn sich der Blick von Lakedaimon direkt an die östlichen Gestade des ägäischen Meeres wendet. Die Differenziertheit der bildnerischen Gestaltung in den einzelnen Landschaften und Städten Ioniens ist zwischen diesen Gegenpolen griechischen Lebens unschwer zu überschauen und durch lokalisierte Monumente örtlich festzulegen.

Eine zum größten Teil an der kleinasiatischen Küste gefundene Gruppe von Werken ist durch Heinrich Brunn zuerst zusammengefaßt und als samisch-milesisch bezeichnet worden[1]. So sicher ostgriechisch all diese Bildwerke sind, es befinden sich darunter Köpfe so heterogener Konzeption und Gestaltung, wie die aus Rhodos und Samos (Tf. 57, 70), daß Auslese und Beschränkung auf unmittelbar Verwandtes zur schärferen Erfassung der Schule geboten ist.

Die Entfaltung der ostionischen Plastik, die sich vor allem in Milet, der Heimat des Bildhauers Bias, vollzogen haben mag, veranschaulichen die Statuen thronender Priester, die an der Heiligen Straße zum Tempel des Apollon Philesios in Didyma gefunden worden sind (1). Schrittweis, von der rein kubischen Gestaltung im Anfang des VI. Jahrhs. ist die Vermenschlichung dieser Figuren bis in die Zeit kurz vor der Zerstörung des Heiligtums durch die Perser (496) zu verfolgen. Die Glieder lösen sich aus dem Block, differenzieren sich und verlangen auch durch das umhüllende Kleid nach Sichtbarkeit (Tf. 58a). Gleich aber bleibt von der ältesten bis zur jüngsten Statue das Körperideal und die Art es plastisch nachzuformen. Alle Branchiden sind untersetzten Baues, dick und schwerfällig. Ein größerer Gegensatz zu den gymnastisch geschulten Körpern Spartas ist kaum denkbar, aber selbst von den Werken der nahen ionischen Inseln: Samos, Naxos, Paros und Chios, unterscheiden sie sich aufs deutlichste. Der qualligen Körperlichkeit der Branchiden entspricht ihre schlaffe Haltung und die Formung der Oberflächen. Es gibt keine scharfen Kanten und Ecken, die Falten des Kleides werden überall in den langsam gleitenden Rhythmus des Körpers einbezogen. Wie der Schnee vom Gestein, schmilzt das Gewand auf ihren Körpern herab.

Um 500 endet die Reihe der Branchiden, die Statue in London (Tf. 58a) ist die jüngste. Steinmetzen dieser Schule sind im V. Jahrh. in Lykien tätig gewesen. Wir finden den gleichen Menschenschlag auf den Friesen des Harpyienmonumentes (4). Die thronenden Heroen wären mit denselben Worten zu beschreiben wie die Branchiden, doch hat nun das Gewand die an der Wende des VI. zum V. Jahrh. übliche Transparenz und Spannung. Anzureihen sind hier das Sirenenrelief in London[2] und aus der Zeit, in der in Olympia der Tempel des Zeus erstand, die Wagenfriese, die Prachow bekanntgemacht hat (5). Die fahrenden Herrscher sind von der gleichen ungriechischen Beleibtheit und tragen lang herabwallende Bärte nach östlicher Sitte. Es ist bezeichnend für das unplastische Empfinden dieser Bildner, daß sie auf plastische Wiedergabe des Auges verzichten und die Bemalung zu Hilfe nehmen.

Wie ein Branchide, der sich von seinem Thron erhoben hat, mutet die Statue eines lang bekleideten Mannes an, die in Tigani auf Sa-

mos gefunden und von L. Curtius ausführlich besprochen ist (14 Tf. 57a). Die schon von Wiegand erkannte Zugehörigkeit zum ostionischen Formbereich ist nicht zu bestreiten. Es ist der gleiche feiste Menschentypus. Krampfhaft pressen sich die Arme an den Körper des Mannes, dessen hochgezogene Schultern der ganzen Erscheinung eine starre Gebundenheit verleihen, die seltsam kontrastiert zu dem matten Duktus der Falten und dem weichlichen Karnat des Dargestellten. Die Falten dienen nicht dazu, den Bau des Körpers zur Darstellung zu bringen, sie sind rein dekorativ empfunden, um der Statue Leben zu geben. Denn dessen bedarf sie sehr. Man blicke auf den teneatischen Apollon, oder eine bekleidete Figur wie die ein Menschenalter ältere Göttin mit dem Polos in Berlin[3], um wahrzunehmen, um wieviel mehr Attiker und Dorer ihren Körper fühlen, im Besitz all seiner Kräfte sind. Eine Antinomie zwischen krampfhafter Starrheit und weichlicher Lockerung wie an jener Statue wird man vergebens suchen. Wie edel und frei erhebt der Grieche das Haupt! An diesem Kleinasiaten ruht auf kurzem Hals ein kleiner runder Kopf mit verquollenen Zügen ähnlich wie an einer Knabenfigur der gleichen Schule (9 Tf. 59b). Aus schmalen Lidspalten lugen grausam treulose Augen. Die Lider sind nicht plastisch wiedergegeben, sondern das Auge ist nur abbozziert und war einst bemalt. Mutterländische Körper sind aus einer helleren, frischeren Atmosphäre erwachsen, sie nehmen an allen Möglichkeiten ihres Staates teil, während der Ostionier in bleierner Schwere verharrt; er scheint keinen Schritt ohne fremde Hilfe tun zu können.

Die Statue dieses Mannes hat ihr Gegenstück in einer Frauenfigur aus Klazomenai (15 Tf. 60c), die in der Rechten einen Vogel trägt und mit der Linken ihr Kleid rafft. Sie ist älter als die Statue in Tigani. Ihr Gewand entbehrt noch der Schmiegsamkeit der jüngeren Zeit, es lagert sich als dichte Hülle über den Körper, staut sich auf der Brust in schweren Falten, während die untere Hälfte völlig glatt ist. Unter dieser Gewandschicht aber lebt ein Körper von ähnlicher Schwerfälligkeit mit feisten Armen und großen Füßen. Über den Kopf geben Terrakotten Auskunft, die in Unteritalien und Südrußland gefunden worden sind und die stark auf das skythische Kunstgewerbe eingewirkt haben[4] (16 Tf. 60b).

Gleichen Geblüts ist die Gorgone aus Didyma (17 Tf. 60d), eine kleine Bronze von der Akropolis (11 Tf. 60a) und aus der Zeit des Harpyienmonuments eine Bronze aus Pästum (18). Zu welcher künstlerischen Vollendung sich diese Plastik erheben kann, zeigt der schönste in Ephesus gefundene Kopf (10 Tf. 61). Es ist das am stärksten malerisch gestaltete Bildwerk des VI. Jahrhs. Die Virtuosität der Meißelführung breitet ein Flimmern über das Antlitz, das den Blick nirgends haften und von einer Form zur anderen gleiten läßt. Es sind die gleichen Schlitzäuglein, die aus den bewegten Flächen hervorlugen, die breite Nase und die maliziösen Lippen, aber alles geformt von Meisterhand. Und doch täuscht alle Meisterschaft der Arbeit nicht darüber hinweg, daß diese Züge mehr als von hellenischer, von ägyptischer und östlicher Weisheit geprägt sind.

H. Brunn hat bereits erkannt, daß diese ostgriechische Kunstschule im V. Jahrh. auf die nördlichen Küsten der Ägeis übergegriffen hat, doch nur einige der von ihm und Heberdey zusammengestellten Grabstelen sind unmittelbare Erben der Branchidenkunst[5]. Es sind meist nur Gebilde bescheidenen Handwerks: die Stelen der Spinnerin, des Vekedamos und der Philis (6—8); schön aber ist, wie selbst an der Peripherie der griechischen Welt in anspruchslosen Grabsteinen die konzentrische Kraft des V. Jahrhs. noch sichtbar ist. Wie durch einen magnetischen Strom schließt sich am Vekedamos und der Frau mit dem Granatapfel ein Oval, an dem Mädchen besonders deutlich durch den Verlauf der Schleierkante, am Jüngling durch die Haltung der Arme und die Neigung des Kopfes[6].

Die besten Bildhauer des kleinasiatischen Ioniens haben sich im V. Jahrh. nach Südosten gewandt und in orientalische Dienste begeben. In den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts fanden wir sie für lykische Dynasten tätig. An das Relief mit dem Wagenzug aus Xanthos schließt um die Mitte des Jahrhs. der Satrapensarkophag an[7] (20). In der lockeren Füllung der Reliefflächе und der Räumlichkeit einiger seiner Figuren, besonders der sich umwendenden Jünglinge geht er weit über das in Griechenland damals übliche hinaus. Die Strahlen phidiasischer Kunst haben am Ende des Jahrhs. auch den Meister des Sphingensarkophages getroffen[8]. Die jugendlichen Reiter und kämp-

fenden Kentauren sind ohne die Skulpturen am Parthenon undenkbar. Aber gerade durch die nahe Anlehnung an attische Werke offenbart sich, wie stark jene Körper durch ionische Empfindung gewandelt sind. In einem intensiveren Fühlen für den die Körper umgebenden Raum durchbricht der Meister des Sarkophages die geschlossene Einheit der Reliefebene, die Vorder- und Hintergrund zugleich war: er reißt Hintergründe auf und läßt aus der Tiefe des Reliefs die Gespanne hervorrauschen, wie wir dies in Athen nicht einmal im Anfang des IV. Jahrhs. in gleichem Grade sehen. Dieses stärkere Erfassen des umgebenden Raumes ist nur möglich durch den anders gearteten θυμός dieser Menschen. Die Kräfte des Körpers sind nicht in demselben Maße als Kreislauf im Körper beschlossen, sie durchbrechen in pathetischer Aufwallung seine Grenzen. Am sichtbarsten wird dies, wenn man die Köpfe der Epheben des Parthenon mit denen des Sarkophages vergleicht[9]. Trotz aller zarten Schönheit ist das, was die Artung der Köpfe im V. Jahrh. bestimmt, von auffallender Leere: der Blick. Noch ehe die Konzentration aller leiblichen und seelischen Kräfte im Körper erreicht war, haben die Ostionier die Grenzen des Leibes schon durchbrochen und suchen die Herrschaft über den Raum auf Kosten des Körpers zu erringen.

IONISCHE APOLLINES

Die landschaftliche Differenzierung der einzelnen ionischen Schulen ist am erfolgreichsten aufzuzeigen durch Sichten und Abgrenzen der Knabenfiguren vom Ende des VI. und Anfang des V. Jahrhs.

Die Tatsache, daß in Ionien weit mehr „Apollines" gefunden worden sind als in der Peloponnes, hat nicht darin seinen Grund, daß die Ionier häufiger Knabenstatuen den Göttern geweiht haben, sondern in dem Material, aus dem sie bestehen[1]. Die Bildner der Peloponnes arbeiteten fast stets in kostbarem Erz, das von den eindringenden Barbaren eingeschmolzen wurde, die Bewohner der marmorreichen Inseln bedienten sich dagegen fast stets des Marmors, der minder begehrt war.

Die auf den Inseln gefundenen reifarchaischen Jünglingsfiguren lassen sich mit ihren Verwandten nach dem Menschenschlag und seiner plastischen Gestaltung im wesentlichen in vier Gruppen scheiden. Die Darstellung der Muskulatur des Rumpfes, die organische Verbindung von Oberkörper und Schenkeln hat die Bildhauer des VI. Jahrhs. aufs lebhafteste beschäftigt und zu immer neuen Versuchen angeregt. Nach dem verschiedenen Körperideal, der Gesetzmäßigkeit in der Syntaxis der Bauchmuskeln und der Begrenzung durch das Becken lassen sich folgende Gruppen scheiden:

I. Tf. 78b Kouros Delphi, fouilles IV, 56, Abb. 26.
Kouros Delphi, fouilles IV, 57, Abb. 27.
Tf. 78a Kouros Kopenhagen, Rösch, Paros, Taf. 4.
Kouros Paros, Arndt-Amelung E. A. 1330.
Kouros Delos, Deonna, les Apollons Nr. 90, Fig. 115/117.
Kouros aus Thasos, B. C. H. 1902, Taf. 4.
Kouros aus Thasos, B. C. H. 1921, S. 127, Abb. 14.
Tf. 79 Kouros Rom. Amelung. Ilbergs Jhb. 1915, Beil. S. 34.

II. Tf. 66b Kouros London 207. Aus Marion Deonna, S. 238, Abb. 165.
Tf. 66c Kouros Delphi, Knabe des Apollogiebels B. C. H. 1901, Taf. 13.
Tf. 66a Kouros Athen, Bronzestatuette v. d. Akrop. 739.
Tf. 67 Kouros Torso in Syrakus Mon. Linc. XVIII, Taf. 3.
Kouros New-York, Bull. 1924 Febr.

III. Tf. 64a Kouros Syrakus, Mon. Linc. XVIII Taf. 3.
Tf. 64c Kouros Syrakus, Arndt-Amelung E. A. 754.
Tf. 64b Kouros Akropolis, A. M. 1900, Taf. 15.
IV. Tf. 65c Kouros Delos 1. Curtius Text zu Br. Br. 601, Abb. 11
Tf. 65a Kouros Eretria Buschor Olympia Abb. 2.
Tf. 65b Kouros Delos 2. Curtius, Abb. 16.
Kouros Athen Akropolis. Buschor, Olympia, Abb. 4.

Die erste Gruppe, die nach dem Fundort zweier Torsen vorläufig die parische genannt sei, unterscheidet sich von den übrigen in Wuchs, Kontur und Karnat[2] (Tf. 78, 79). Die Beckenlinie ist im Gegensatz zu den sich um den Torso aus Marion gruppierenden Torsen außerordentlich betont, sie umschließt den Unterleib in einem spitzen Winkel, während am Torso aus Eretria mit seinen Verwandten ebenso wie am Knaben aus Leontinoi das Bauchdreieck breiter und niedriger ist. Dem schlanken Wuchs der „parischen" Knaben entspricht es, daß der Kontur ihres Körpers scharf akzentuiert verläuft, die Taille eingezogen ist, und am Ende des VI. Jahrhs. mit dem stark betonten Zwickel der Begrenzungslinie der geraden Bauchmuskel verbunden wird. Die gleichzeitigen Torse aus Marion und auf der Akropolis lassen nichts von alledem erkennen. Ähnlich verhält es sich mit der Bauchmuskulatur. Diese nähert sich in der Panaitioszeit am „parischen" Torso Amelungs einem auf der Spitze stehenden Rhombus, am Knaben auf der Burg einem Rechteck und am Torso aus Marion ist sie durch eine schön geschwungene Kurve begrenzt. Nicht weniger verschieden ist die Bildung des Gliedes. An den „parischen" Torsen ist es klein und sitzt an der Spitze des Bauches, an den übrigen ist es größer und schlaffer und wächst bisweilen höher aus der Bauchwand.

Nach dieser Abgrenzung läßt sich die Eigenart des Mariontorses und seiner Verwandten schärfer erfassen (Tf. 66, 67). Ist das Fleisch der „parischen" Knaben knapp, besitzen die Muskeln äußerste Spannung und Präzision, die sich auch in den Akzenten des Konturs ausspricht, so ist das Karnat der Mariongruppe von weibischer Weichheit und Zartheit, der Kontur läßt alle scharfen Einziehungen vermissen, die Muskeln sind nicht in ihrer anatomischen Form und Lage gesehen und nachgebildet, die Glutäen hängen groß und schwammig herab, die Brust-

muskeln sind schlaff, das Schamdreieck ist von mädchenhafter Zartheit, am Torso aus Marion wird diese noch durch eine Hautfalte angedeutet. Nicht ohne Grund bezeichnen die Syrakusaner Kustoden den Knaben aus Granmichele als Hermaphroditen. Dem weiblichen, schlaffen Knabenideal entspricht auch die Umgrenzung der Bauchmuskeln: außerordentlich weich modelliert schwingt sich eine schöne Kurve, einer abwärts gehaltenen Lyra gleich, aus der Leistenlinie empor, den Hüftmuskel mit einem Bogen umschreibend. Von den „Bauchlinien“[3], die an den „parischen“ Torsen von der Panaitioszeit an eine größere Bedeutung haben als die Umgrenzungen der Darmbeinstachelmuskel, ist kaum etwas zu spüren.

An Zartheit des Karnats und Weichheit der Modellierung übertreffen diese Meister die aller anderen Zeiten und Schulen. Ihre Vorbilder sind keine gymnastisch trainierten Körper, sondern gleichen eher salbenduftenden Weichlingen aus der Gefolgschaft ionischer Tyrannen, als Palästriten. Ihre Bildner lieben die Oberfläche, nicht die Struktur; Umriß und Einzelform ist ihnen leicht bewegte Linie, die Rumpfmuskulatur ein schönes Ornament.

Die dritte Gruppe unterscheidet sich von den „Pariern“ noch mehr (Tf. 64). Über alle Einzelformen hinaus zeichnet sie sich durch den völligen Mangel an Gefühl für den Körper aus, als hätten ihre Bildner nur selten nackte Gestalten gesehen. In allem ein unsicheres Tasten. Der Oberkörper ist zu lang geraten. Der Nabel sitzt einmal zu hoch, einmal zu tief, das Becken ist überhaupt lebensunfähig, an den Torsen aus Leontinoi und Syrakus zu niedrig, am Knaben auf der Akropolis unorganisch in die Länge gezogen. Der Bildner ist sich dieses Versehens wohl bewußt geworden, er modelliert die Beckenlinie ganz weich, um den Blick nicht auf diese heikle, für den Bau wichtigste Stelle zu lenken. Das Genital sitzt an den beiden anderen unmöglich hoch.

In der Stilisierung der Rumpfmuskulatur steht der Meister des Torsos auf der Burg in der Mitte zwischen beiden Gruppen. Er will schärfer akzentuieren als die Bildner der Mariongruppe, in dem Umriß der Begrenzungslinie der Bauchmuskeln nähert er sich deren Lyraform, versäumt aber nicht, auch die „Bauchlinie“ anzudeuten.

Die vierte Gruppe nackter Torsen (Tf. 65) ist wohl nur die Fortsetzung

der dritten. Gehören diese sämtlich der Leagros- und Panaitioszeit an, so sind jene Werke der ersten beiden Jahrzehnte des V. Jahrhs. Übertreiben die einen die Schlankheit des Wuchses fast bis zu Lebensunfähigkeit ihrer Geschöpfe, so formen die Bildner in den beiden ersten Jahrzehnten des V. Jahrhs. den Körper außerordentlich untersetzt und gedrungen; in dem allmählichen Abnehmen der Höhe des Beckens wird dies am augenfälligsten. Diesen Torsen gemeinsam ist die unmögliche Höhe des äußeren Bauchmuskels, der im V. Jahrh. um so größer wird, je gedrungener der Körper gebaut ist. Mit der vorigen Gruppe sind sie verbunden, nicht nur durch die schlaffe Führung des Konturs, sondern auch durch die Begrenzungslinie der Bauchmuskulatur, die stark betonte „Bauchlinie", das hoch sitzende Glied und die Form der kleinen Pubes. Diese Künstler erstreben in den Jahren der Perserkriege gleich denen im Mutterland kraftstrotzende Körper. Doch entbehrt ihre Rumpfmuskulatur sehr der genauen Kenntnis. Das mangelnde Empfinden für den Bau des Körpers äußert sich in der völligen Unsicherheit im Aufbau des bald zu langen, bald zu kurzen Rumpfes, die lächerliche Übertreibung des äußeren Bauchmuskels und das gleiche Schwanken im Bau des lebensunfähigen Beckens mit dem an einer unmöglichen Stelle des Bauches herauswachsenden Gliede.

Zur klareren Erkenntnis dessen, was ionische Körper von mutterländischen scheidet, seien diese vier Gruppen in ihrer Gesamtheit als ionische Schöpfungen mutterländischen gegenübergestellt.

Der Torso Amelungs ist als Werk aus dem Kreis des Kritios bezeichnet worden[4]. Er unterscheidet sich von dem kaum ein Jahrzehnt jüngeren Knaben auf der Burg, wie von allen mutterländischen Knaben durch die Führung der Leistenlinien (Tf. 98). Diese biegen an den ionischen Torsen in einem spitzen Winkel um, am Kritiosknaben schwingen sie in sanfter S-förmiger Linie zum Glied hinab. Auf den ersten Blick könnten sikyonische und kleonäische Figuren dem Torso verwandt scheinen, weil an ihnen der Bauch ähnlich von einem spitzen Dreieck umschlossen wird; tatsächlich unterscheiden sie sich aber hierin grundsätzlich, da die beiden Leistenlinien an peloponnesischen Körpern nie Spitzen nach dem Nabel zu bilden. Sie sind ein unterscheidendes Merkmal peloponnesischer und ionischer Plastik. Die Bronzefigur aus

dem Heiligtum des Apollon Hylates in Cypern (Tf. 68) veranschaulicht die Wirkung polykletischer Jünglingsfiguren auf einen ionischen Bildner[5].

Von dieser sehr bezeichnenden Einzelform abgesehen, zeigt der Torso Amelungs eine knappere Muskulatur, während der Kritiosknabe ein weicheres, ruhiger modelliertes Karnat besitzt.

Nicht minder unterscheidet sich der attische Jüngling von dem gleichzeitigen ionischen, der in Granmichele gefunden worden ist (Tf. 67). Außer der Leistenbildung, die Mutterländisches von Ionischem sofort scheiden läßt, ist es die unmännliche Zartheit und Weichheit des Ioniers, die sich von dem männlichen, gymnastisch geschulten, attischen Knabenkörper abhebt. Auch hier unterscheidet sich Osten und Westen in einer Einzelform: peloponnesische und rein attische Körper zeigen niemals die lyraförmige Begrenzungslinie des Bauches, die den äußeren Brustmuskel mit einem Bogen umschreibend in die Leistenlinie mündet. Im Mutterland verläuft die seitliche Umgrenzung der Bauchmuskeln nach unten in ein auf das Glied weisendes Tal, die bogenförmige Begrenzung des äußeren Bauchmuskels findet sich selten und dann nur ganz schwach angedeutet. Die „parischen" Torse nähern sich hierin mutterländischer Art.

Gegenüber dem ionischen Knaben auf der Akropolis (Tf. 64b) zeichnet sich der Athener aus durch einen ebenmäßigeren Wuchs; ein tastendes Suchen und infolgedessen so mißlungene, lebensunfähige Körper gibt es in Attika nicht. Von der Führung der Leistenlinie und der Umgrenzung der Bauchmuskulatur gilt das gleiche wie von den übrigen ionischen Torsen; in diesen beiden wichtigsten Zügen geben sie sich als Ionier zu erkennen, nur nähert sich die letzte Gruppe mutterländischer Form etwas in der Angabe der „Bauchlinie", die freilich völlig mißverstanden wiedergegeben ist.

Ein Torso aus Milet im Louvre hat lange seines Fundortes wegen als ionisches Werk gegolten (Tf. 3). Er ist auf Grund seiner nahen Verwandtschaft mit einigen mutterländischen Bronzen für Sikyon in Anspruch genommen worden, eine Zuweisung, die auch dadurch eine gewisse Wahrscheinlichkeit erhält, daß Kanachos zur gleichen Zeit in Milet gearbeitet und wohl nicht nur den Apollon Philesios geschaffen hat (s. S. 52). Der Zuweisung des Torsos an die sikyonische Schule

gibt die Analyse der vier ionischen Gruppen nun Beweiskraft. Denn mit keiner teilt er die entscheidenden ionischen Züge. Die Leistenlinie verläuft ohne Knick geschwungen zum Genital und auch die Rumpfmuskulatur ist nach der mutterländischen Syntax gebaut. Die seitliche Begrenzung der geraden Bauchmuskeln mündet nicht in einer Kurve, den Darmbeinstachelmuskel umschreibend in die Leistenlinie, sondern läuft allmählich in einer auf das Glied weisenden Mulde aus. Doch über diese beiden handgreiflichen grammatischen Indizien des Aufbaues hinaus scheidet sich der Torso von den ionischen durch das ganz andere menschliche Format. Wie aus Erz geschmiedet steht er breitbrüstig da, von ebenmäßigem Wuchs. Seine Muskeln wölben sich ohne alle Prahlerei, dafür ein jeder an seinem Fleck. Angesichts dieses ins Heroische gesteigerten Mannesideals glauben wir zu verstehen, daß Menschen dieses Schlages in Hohngelächter ausbrachen, als der samische Athlet Pythagoras in weibischer Tracht in der Altis erschien[6].

Diese Gegenüberstellung erhellt, warum die Milesier, Apolloniaten und Samier mutterländische Meister riefen, um ihre Kultbilder nackter Götter zu arbeiten. Die Ionier haben nach den erhaltenen Denkmälern und der schriftlichen Überlieferung in der Bildung des männlichen Körpers nicht viel geleistet. Von den Chioten werden nur Frauengestalten erwähnt. Die Muskulatur ihrer Palästriten haben sie gewiß nicht mit Kennerblicken wie mutterländische Griechen gemustert[7]. Sie lieben nicht den nackten männlichen Körper und haben allen Grund, ihn zu verhüllen. Der männliche Schönheitskanon der Ionier ist in der Liebe für Weichheit und Zartheit vom weiblichen Körper ebenso beherrscht, wie die Schönheit des Weibes im Mutterland der männlichen Form angeglichen wird. In der mädchenhaften Zartheit des Knabenkörpers haben die Ionier für alle Zeiten Unerreichtes geschaffen. Die größte Süßigkeit des Fleisches, das die Antike erreicht hat, ist von ihnen gezüchtet worden. Hier liegen die Keime zu der Zersetzung von Hellas, zu dem über Götter, Heroen und Epheben sich verbreitenden Verwesungsdunst, der „Heiterkeit, die den tiefsinnigen und furchtbaren Naturen der vier ersten Jahrhunderte des Christentums als die eigentlich antichristliche Gesinnung erschien". (Nietzsche, Geburt der Tragödie, Kap. 11.) Das reine und männlich

herbe Bild des Knaben lebt nur im Mutterland. Nur hier wird ihm in Verehrung und schöner Scheu gehuldigt. Darum besitzen die mutterländischen Bildner das tiefere Wissen um den Körper.

Die Sichtung ionischer Torsen des VI. und frühen V. Jahrhs. hat drei Gruppen erkennen lassen, die sich gradweis von der im Mutterlande vorhandenen sicheren Fügung des Körpers unterscheiden, und kunstgeographisch dementsprechend auf die Inseln ihrer räumlichen Entfernung vom Mutterlande nach zu verteilen sind. Daß es sich nicht um zufällige Unterschiede handelt, wird durch die Tatsache bewiesen, daß die Gruppen sich über zwei bis drei Generationen erstrecken. Bevor Umschau nach verwandten Werken gehalten werden kann, bedürfen einige stilistische Kombinationen der Prüfung auf ihre Richtigkeit.

Eine Kore der Akropolis, ihrer ungewöhnlichen Tracht nach eine Enkelin der Hera des Cheramyes aus Samos, ist mit einem Kouros vom Ptoion für samisch erklärt worden[8], bis in Delphi die Sphinx der Naxier gefunden wurde, deren Kopf die früher für Samos in Anspruch genommenen Werke nun scheinbar in Naxos lokalisierte. Diese bisher unbestrittene Zusammenstellung hält kritischer Betrachtung nicht stand. Die Verwandtschaft dieser Werke wird nur durch die Entstehungszeit und das gemeinsame weitere Kulturgebiet bedingt, ähnlich wie dem Pausanias archaische Statuen als „ägyptisch" und der Zeit Schellings alle Werke der Leagroszeit „äginetisch" erschienen, bis ein reicheres Material die Ähnlichkeiten als nur durch die Zeit, nicht aber den Ort der Entstehung bedingt erkennen und deutlicher scheiden ließ.

Schon ihrer Haltung nach unterscheidet sich die wache, gespannt in die Weite blickende Sphinx von der samischen Kore der Akropolis (Tf. 71c, d). In bezug auf Einzelheiten der Formgebung erlaubt nur der Kopf Vergleiche. Das Wesentlichste ihrer ganz verschiedenen Ausdruckskraft ruht in der abweichenden Bildung der Augen und der Modellierung der Wangen. Die Sphinx blickt aus weitgeöffneten vorquellenden Augen in die Ferne, die Kore müde aus halbgeschlossenen Lidern. Das Oberlid der Sphinx setzt sich als ein deutlicher schmaler Streifen ab, an der Kore trägt es eine Einkerbung, die sich auch an ihren nächsten samischen Verwandten findet. Die Brauen der Sphinx

sind kantig modelliert, die der Kore weich. Auch in der Bildung der schlaffen Augen kommt die Schläfrigkeit der Samierin zum Ausdruck, während die Augen der naxischen Sphinx sich kräftig durch die Lider herausmodellieren. Dieser in Ausdruck und Einzelformgebung aufgezeigten Unterschiede wegen sind beide Werke voneinander zu trennen: die Art der Sphinx nähert sich mehr der nesiotischen als der samischen, wie ein in Thasos gefundener Kopf beweist[9] (Tf. 71a).

Aber auch die Verbindung des Knaben vom Ptoion mit naxischen Werken ist unmöglich[10]. Naxische Männerstatuen sind mit Sicherheit nur der Apollon in Delos und ein Kouros in Berlin (S. 129). Der starken Zerstörung des Kolosses wegen kann nur der Torso in Berlin zu stilistischen Vergleichen dienen. In der Knappheit und Straffheit seiner Erscheinung entspricht er der Naxiersphinx. Die Präzision der Modellierung tritt an beiden Werken in der eigentümlichen Bildung des Brustkorbrandes in Erscheinung, der nicht als seichte Mulde oder Erhöhung, wie meist an gleichzeitigen Apollines, sondern als Kante der in ganz stumpfem Winkel aufeinanderstoßenden Flächen des Rumpfes gebildet ist. Daß am Torso die Rippen noch nicht angegeben sind, ist allein in seiner älteren Entstehungszeit begründet (S. 129).

Diesem sicher naxischen Kouros gegenüber ist der ptoische in Haltung, Modellierung und Bildung der Einzelformen, obwohl eher jünger als älter, schlaffer, rundlicher und weicher. Am sichtbarsten wird dies an dem gequollenen Bauch, dem schlitzförmigen Nabel, der unmännlichen Weichheit des Bauchdreiecks und der Schlaffheit des langen Gliedes. Die charakteristischen Züge des Naxiers, die als Kante zweier aufeinanderstoßenden Flächen gebildete Begrenzung des Thorax und die geschwollenen Leisten fehlen ihm. Diese Unterschiede trennen beide Kouroi voneinander. Der Naxier findet nähere Verwandte in einem älteren Torso in Delos und dem jüngeren Apollon aus Aktium (S. 129), der Ptoionknabe aber in der Gruppe des Mariontorsos, dessen Vorfahr er sein könnte, wenn er nicht die Schöpfung eines eklektischen böotischen Bildhauers ist. Denn unter den Kouroi vom Ptoion sind viele Mischlinge. So ist beispielsweise ein anderer Ptoionknabe dem Kouros in der Schlaffheit der Haltung und der Weichheit der Modellierung verwandt, obwohl die Köpfe des einen mehr als des anderen

Unterschiede zeigen[11]. Eine solche Stilmischung wird nirgends deutlicher als an dem Weihgeschenk des Aischrion, das als sikyonisches, äginetisches und chiotisches Werk erklärt worden ist, je nachdem die Kritiker stärker das ionische oder dorische sahen[12]. Und in der Tat ist beides in dem Werk enthalten. Wenn auch das Mutterländische in Wuchs, Haltung und Antlitz überwiegt und den Charakter bestimmt, hat der böotische Bildhauer den in seinem Lande arbeitenden Fremden Einzelformen abgesehen. Mutterländisch, sikyonisch ist die Starrheit der aufrechten Haltung, die Klarheit des Aufbaues und die Präzision der Modellierung. Auch das von Buckellocken umrahmte Antlitz läßt die trockene Starrheit sikyonischer Gesichtsbildung durchblicken. Die Brauen wölben sich zwar empor, aber es fehlt ihnen die Aufhöhung und damit die starke Akzentuierung, die Augen sind weniger weit geöffnet und das Oberlid hat die Falte der „samischen" Kore. Das östliche Gut ist in der Syntax der Bauchmuskulatur offenkundig; wie an dem etwas jüngeren Torso aus Granmichele weist die Hüftlinie mit einem Knick auf den Nabel, und die Umgrenzung der Bauchmuskulatur hat die ornamentale ionische Lyraform.

Tafel 59c 1. Stockholm Mus. Jüngling. Br. Brising Kat. Nr. 314 Taf. 14. Jahrb. 1921 Anz. 231 Abb. 1 (V. Müller).

2. Compiègne Mus. Kouros. H. 19 cm. Beaux Arts II 1924 S. 170.

3. Samos Mus. Kouros. Marm. Ath. Mitt. 1900 S. 150 Abb. 2. Déonna, les Apollons Nr. 138.

Tafel 66c 4. London Brit. Mus. 207. Kouros aus Marion. Marm. H. 73,5 cm. Déonna, les Apollons Nr. 141 S. 238 Abb. 165.

Tafel 66a 5. Delphi Mus. Kouros aus dem Giebel des Apollontempels. Marm. H. 110 cm. Bull. de corr. hell. 1901 S. 489 Taf. 13.

Tafel 67 6. Syrakus Mus. Kouros aus Granmichele. Marm. H. 46 cm. Mon. Linc. XVIII S. 129 Taf. 3 (Orsi). Buschor, Olympia S. 38.

Tafel 66a 7. Athen Nat. Mus. Knabe 4586. Br. H. 11 cm. De Ridder, bronzes de l'acropole S. 268 Nr. 739 Abb. 247.

8. London Brit. Mus. Reiter aus Kamiros. Terr. Salzmann, Kamiros Taf. 19 l.

9. New York Metrop. Mus. Bronzetorso, Kopie(?). Bull. 1923 S. 33. Buschor, Olympia 29.

10. Samos Mus. Br. Flötenspieler. Unpubl.

Tafel 58b 11. Konstantinopel Mus. 240. Thronender Priester. Marm. Aus Hieronda. H. 114 cm. Phot. Sebah 1562.

12. London Brit. Mus. Thronender Mann. Marm. Furtwängler, Meisterwerke 715, Abb. 137.

13. Wien Hofmus. Thronendes Paar. Terr. Öst. Jahresh. 1900 S. 211 Abb. 84.

14. Konstantinopel Mus. Frau. Br. Hogarth, Excav. at Ephesos Taf. 14.

Tafel 69d 15. Athen Nat. Mus. Br. Frau aus Olympia. H. 22,5 cm. Ergebn. IV Nr. 74 Taf. 7. Röm. Mitt. II S. 109 Anm. 59 (Studniczka).

16. Konstantinopel Mus. Elfenbein. Frauen. Hogarth Taf. 24 5, 9, 10.

Tafel 57b 17. Louvre 686. Hera des Cheramyes aus Samos. H. 192 cm. Marm. Br. Br. 56. Brunn, Kl. Schr. II, 120. Bulle, Schöner Mensch[2] S. 230. Ath. Mitt. 1906, S. 167.

18. Konstantinopel Mus. Frau. Elfenbein, Hogarth Taf. 24,3.

Tafel 69c 19. Berlin 8622. Frau aus Athen(?) Bronze. H. 17 cm. Anz. 1904, 22. Berl. Mus. 1922 S. 31 Abb. 31. (V. Müller). Neugebauer, Führer durch die Bronzensammlung Taf. 14.

Tafel 71d 20. Athen Akrop. Mus. 677. Kore. Marm. H. 54 cm. Ephim. 1886 S. 82. Lechat, au Musée de l'acropole 393 Abb. 44. Klein, Gr. Kunstgesch. 135. Furtwängler, Meisterwerke 715.

Tafel 69b 21. Athen Akrop. Mus. 619. Kore. Marm. H. 143 cm. Ephim. 1888 Taf. 6. Lechat, au Musée S. 397 Abb. 45. Perrot, hist. de l'art VIII 395 Abb. 120. Klein, Kunstgesch. 136.

22. Samos Museum. Kore. Marm. vom Weihgeschenk der Philippe. Unpubl.

Tafel 69a 23. Konstantinopel Mus. Frau. Elfenbein. H. 10,7 cm. Hogarth S. 156 Taf. 21, 6. u. 22.

24. Athen Akrop. Mus. 625. Marm. Athena des Endoios. Lechat, Sculpture avant Phidias 100. Schrader, Ausgew. Marmorwerke S. 24 Abb. 18.

25. Delphi Museum. Laufende Frau. Marm. Comptes rendus 1912 S. 542. Buschor, Olympia S. 37 Abb. 15.

26. New York Metrop. Mus. Terrakottakopf aus Metaurum. Bulletin 1925 S. 15 Abb. 3.

27. Konstantinopel Mus. Terrakottakopf. Hogarth, Ephesos S. 200 Abb. 38.

28. Samos Museum. Kopf mit Mütze aus Kalkstein. Ath. Mitt. 1900 S. 151 Nr. 4.

Tafel 70a 29. Konstantinopel Mus. 530. Kopf aus Rhodos. Marm. H. 47 cm. Gaz. arch. 1884 Taf. 13. Bull. de corr. hell. 1884 Taf. 10. Perrot, histoire de l'art VIII S. 282 Abb. 114. Klein, Gr. Kunstgesch. I 151.

Tafel 70b 30. Berlin 1631. Kopf. Marm. H. 20,7 cm. Ant. Denkm. III S. 51. Abb. 8. Phot. Bard 109.

Tafel 72d 31. Marseille Museum. Kat. Nr. 193 Kalksteinkopf.

32. London Brit. Mus. Reliefs mit Sphingen aus Xanthos. Prachow, marmora Xanthiaca Taf. 4, 5.

33. Louvre 696. Nymphenreliefs aus Thasos. Marm. Br. Br. 61. Österr. Jahresh. 1903, 159 (Studniczka). Rayet, Monuments de l'art 22. Winter, Kunst. i. Bild. 211, 4—6. Uxkull, Frühgriech. Plastik 16, 17.

34. Thasos. Torrelief. Bull. de corr. hell. 1900 Taf. 15. Bulle, Archaist. Rundplastik S. 23.

Die Kore von der Akropolis mußte von der Sphinx der Naxier in Delphi getrennt werden. Sie ist kein naxisches Werk. Die schon von Furtwängler beobachtete, nicht zu bestreitende nahe Verwandtschaft mit der Hera des Cheramyes aus Samos läßt sie als Arbeit eines Samiers bestimmen. Ihre Formensprache haben noch einige Gewandfiguren des VI. Jahrhs.

Oft ist darauf hingewiesen worden, wie sehr sich der säulenförmige Körper der Hera (17 Tf. 57b) von dem pfeilerhaft kantigen Bau der Nikandre unterscheidet[1]. Man hat diese Unterschiede so zu erklären versucht, daß der von den Samiern am frühesten verwendete Hohlguß auf die Gesamterscheinung samischer Bildwerke ebenso bestimmend eingewirkt habe, wie die Schnitzerei in Holz auf die pfeilerhaften Gestalten anderer Schulen. Da aber die Technik bei einem Kunstwerk stets nur ein Hilfsmittel ist, durch das eine zur Gestaltung drängende Konzeption verkörpert werden kann, sind die grundlegenden Unterschiede im Aussehen zweier Bildwerke in der im Bildner ruhenden Art zu suchen, wie er den Körper fühlt und sieht. Da erweist sich beim Überblicken der hocharchaischen Frauengestalten die Körperlichkeit der Naxierin Nikandre als rein griechisch, dädalische Göttinnen sind ihre Ahnen, während die Hera des Cheramyes östlicheren Geblütes ist, in der Statue der Napier-asu aus Tello lebt ein ihr verwandtes Körpergefühl[2].

Trotz ihres stark östlichen Erbes ist die Samierin von der schlaffen Qualligkeit der Milesier weit entfernt. Ihr leicht aufstrebender Wuchs und flüssiger Kontur spricht von einem geschmeidigen zarten Körper. Er hat die Formung der Oberflächen, die Stilisierung des Gewandes

bestimmt. Alle Samierinnen sind bekleidet mit einem Linnenchiton feinsten Gewebes, das sich wie ein zarter Schleier den Gliedern anschmiegt (Tf. 69). Seine Transparenz wird in der älteren Zeit durch die feine Fältelung zum Ausdruck gebracht. Außerordentlich stark ist bereits an der Hera der Sinn für Differenzierung großer Flächen durch den Kontrast des völlig glatten Gewandstückes zu dem feinen Gefältel. Stets sind samische Künstler bemüht, einen Strom feiner paralleler Falten von unten nach oben zu führen, nie stören die Arme diesen Linienfluß, sondern fügen sich ihm willig ein. Später geschieht es dann, daß dieser Faltenstrom in halber Höhe sich gabelt und nach den Schultern zu auseinanderstrahlt, am schönsten an der Philippe und dem Flötenbläser (10, 22). Immer dichter drängen sich die Falten zusammen, bis sie in einem Bündel vom Schoß aus herabfallen. Dadurch wird eine in den Anfängen schon an der Hera sichtbare Kontrastwirkung erzeugt, die es ermöglicht, die zarten Schwellungen des Körpers stärker sprechen zu lassen und ihm eine fast raffinierte Elastizität der Oberflächen zu geben (10—23). Dieses auch im Kontur sich aussprechende Gefühl für zarte Nuancen ist an der Hera in der Art, wie die Rechte das Gewand faßt, schon deutlich; es steigert sich in der Seitenansicht der Berliner Bronze[3] und erreicht einen Höhepunkt nicht nur in der samischen, sondern überhaupt in griechischer Kunst, am Flötenspieler aus Samos.

Die Gegensätzlichkeit milesischer und samischer Plastik tritt noch deutlicher zutage durch Gegenüberstellung der Branchiden mit zwei den Samierinnen nah verwandten Statuen thronender Männer (12, 11 Tf. 58). Ihnen fehlt die träge Schlaffheit der Milesier. Ihre Beine klaffen nicht in östlicher Spannungslosigkeit auseinander, sondern stehen enger nebeneinander. Sie besitzen eine Flüssigkeit des Konturs wie die samischen Koren; sie äußert sich besonders da, wo das Gewand Übergänge überbrücken soll, wie an den Armen. Die glatten Oberflächen sind von einer Zartheit der Modellierung, wie sie samischen Werken eignet. Hautartig schmiegt sich das Kleid dem Körper an, am Unterkörper nur durch das dichte Faltenbündel gegliedert. Es entspricht der samischen Vorliebe, den Körper gleichsam mit Kraftlinien zu überziehen, wenn die auf dem Schoß ruhende Hand den emporsteigenden Faltenstrom

auffängt und weiterleitet, und der Zuschnitt des Gewandes am Oberkörper die Gabelung dieses Faltenstromes zum Ausdruck bringt.

Die Köpfe einiger Frauenfiguren sind noch erhalten (Tf. 69a, d). Es ist stets das gleiche Antlitz, durch die jeweilige Entstehungszeit in seinen Verhältnissen gewandelt. Die kleine Bronze aus Olympia vom Anfang des VI. Jahrhs. hat einen runden gedrungenen Schädel wie die zwei Generationen jüngere Elfenbeinfigur, während der Kopf der marmornen Kore und des Knaben mit Mütze (28) von schlankerem Bau ist, wie häufig um die Mitte des VI. Jahrhs. Das samische Antlitz ist besonders ausgeprägt an der ephesischen Elfenbeinfigur erhalten (Tf. 69a), deren Züge eine Schöpfung der gleichen Schule in dem Kopf aus Rhodos wiedererkennen lassen[1] (29 Tf. 70a). Dieser Kopf wird stets zur Branchidenkunst gerechnet. Ein Blick auf den Milesier in Tigani läßt die Unmöglichkeit dieser Verbindung erkennen (Tf. 57a). Körperideal, Temperament und Formgebung sind grundverschieden. Das Karnat des rhodischen Kopfes ist weich und rundlich, aber nicht feist und verquollen, es ist zarter und gibt dem Antlitz ein freieres Aussehen. Die Klarheit, die aus dem Kopfe strahlt, wird erzeugt durch die lineare Begrenzung aller Formen, während der Milesier die aufgedunsene Weichheit seines Vorbildes nur durch eine malerische, auf Licht und Schatten berechnete Modellierung zur Darstellung bringen kann. Es fehlt jede klare Linie, alles ist nur als Masse gesehen, das Auge entbehrt jeder Einzelform, ist nur auf optische Wirkung hin abbozziert. Die Bildung des Auges gibt den Samiern ihren Charakter. Die Brauen sind außerordentlich weich modelliert. Kein größerer Gegensatz zu Sparta und Sikyon ist denkbar. Nur halb sind die Lider geöffnet. Sie geben dem Kopf auf der Akropolis einen müden, den jüngeren einen mokanten Ausdruck (Tf. 70b, 71d). Wie sehr dies ionische Blinzen von dem starken Blick der Dorer abweicht, braucht kaum hervorgehoben zu werden (vgl. Tf. 22). Ionische Vasenmaler zeichnen aus dem gleichen Grunde das Auge nicht rund, sondern mandelförmig. Aber auch von nesiotischen Köpfen unterscheidet sich dies Auge (Tf. 71a—c, 72a, b). Es entbehrt der kraftvollen Schwellung der „Chioten“ (Tf. 85), es quillt nicht lebendig sprühend hervor wie an „Pariern“, sondern ist ganz flach gebildet. Wie ein zartes Häutchen legen sich die Lider auf den Augapfel

und enden in scharfer Linie, die gegen Ende des VI. Jahrhs. häufig durch eine oder mehrere eingekerbte Linien betont wird[5]. Auch dies ist bezeichnend für das lineare Wahrnehmen der Samier, daß sie die Lidkante nicht rundplastisch wiedergeben, sondern nur durch Linien. Am ehesten vergleichbar wären attische Köpfe; deren Auge blickt aber groß und fröhlich und wird gegen Ende des Jahrhs. von scharf abgesetzten Lidern eingefaßt (Tf. 72c).

Wenden wir den Blick noch einmal auf den Milesier in Tigani (Tf. 57a), um das Wesen des Samiers schärfer fassen zu können: dort nur undifferenziert wucherndes Fleisch, hier eine zarte Süßigkeit des Karnates, die es nur durch lange Pflege und raffinierten Genuß erhalten haben kann. Man vergleiche die außerordentlich differenzierte Art der Wiedergabe des Haares, das im Nacken durch Rhomben gegliedert wird — wozu die marmorne Kore (Tf. 71d) schon Ansätze zeigt — mit dem gleichmäßig matten Fluß der perlschnurartigen Strähnen am Milesier. Der Kleinasiat hat in allem etwas animalisch Rohes gegen die vornehme Kultiviertheit des Samiers. Ein Tyrann wie Polykrates von Samos, der sich mit allem Erlesenen umgab, was Hellas an Sängern und schönen Knaben bieten konnte, mag Züge wie der Kopf aus Rhodos getragen haben.

Unschwer ist dies samische Antlitz trotz leiser durch die Entstehungszeit gegebener Wandlungen in einigen Köpfen wieder zu erkennen. Der bedeutendste ist der einer halbverschleierten Frau aus Kleinasien (30 Tf. 70b). Das blinzelnde Auge, die zarten Wangen und der zu einem spöttischen Lächeln verzogene Mund sichert den samischen Ursprung ebenso, wie die raffinierte Wiedergabe des Schleiers, der sich faltenlos dem Kopf anschmiegt, das Ohr deutlich hervortreten läßt und in linearer Kante das Gesicht umrahmt. Kurz vor Beginn des ionischen Aufstandes geschaffen ist ein Kopf in Marseille. Man stelle ihn neben einen attischen, parischen, naxischen und chiotischen der gleichen Zeit (Tf. 72), um zu erkennen, wie sehr sich diese raffinierte Verfeinerung in der Empfindung für Kontur und Karnat von der gesünderen attischen Anmut, der sprühenden Lebendigkeit des Pariers, der an Mutterländisches gemahnenden kräftigen Spannung des Naxiers und der schwellenden Saftigkeit des Chioten unterscheidet. In geringerer Arbeit sind

die samischen Züge an dem Reiter aus Rhodos (8) und einer Bronze in Athen zu erkennen (7 Tf. 66a). Deren Körperbau erlaubt die um den Torso aus Marion gruppierten Apollines als samisch zu bestimmen (1—7 Tf. 66, 67). Sie sind die zartesten Knabenkörper der archaischen Zeit und passen vortrefflich zu dem kultivierten und überfeinerten Menschenschlag, von dem die antike Überlieferung berichtet und der aus den Gesichtszügen der Samier erschlossen worden ist[6]. Zwei Bronzefiguren in Stockholm und Delphi (Tf. 59), wenn auch durch ein Vierteljahrhundert von einander getrennt, lassen die Gegensätzlichkeit samischer und milesischer Plastik in der gleichen Weise erkennen, wie dies an stehenden und sitzenden Figuren schon erläutert worden ist (S. 121). Der Jüngling aus Scala Nova bei Milet (Tf. 59a) ist ein ionisches Werk einer Schule, die wir nicht weiter verfolgen können. Zu den samischen Köpfen ist wohl noch ein Terrakottakopf aus Metaurum zu stellen, der zu Protomen aus Rhodos und den figürlichen Salbgefäßen überleitet, die in manchem Samischen nahestehen, in ihrem schlaffen Körperbau aber an kleinasiatische Bildwerke erinnern[7].

Nur vermutungsweise kann die Statue einer sitzenden Athena auf der Akropolis hier genannt werden (24). Ihr Fundort am Nordabhang der Burg macht es sehr wahrscheinlich, daß sie eines der wenigen Werke ist, die den Persersturm überdauert haben: die Athena des Endoios. Schrader hat ausgesprochen, daß sie sich von allen am Ende des VI. Jahrhs. geschaffenen Werken unterscheidet; vor allem die Zusammenfassung der Falten zu einem dichten, vom Schoß herabfallenden Bündel ist attischen Bildnern unbekannt, sie ist nur im sogenannten Siphniergiebel[8] und an samischen Gewandfiguren zu finden. Vergleicht man mit ihr den thronenden Samier, so ist die Athena als jüngeres Werk der gleichen Schule verständlich.

Mit dem Schwinden der politischen Macht am Ende des VI. Jahrhs. scheint auch die Bedeutung der samischen Kunst dahin zu sein. Eine so verfeinerte, prätentiöse Menschenart, wie sie aus samischen Köpfen spricht, war der schlichten Herbheit und unerbittlichen Wucht nicht fähig, die nun im Mutterland erstand; die Samier suchen die kokette Anmut vom Ende des VI. Jahrhs. in der neuen Zeit zu bewahren und archaisieren. Der bedeutendste Künstler der Zeit — Pytha-

goras — hat wohl schon vor dem ionischen Aufstand seine Heimat in dem Gefühl verlassen, daß sich ihre Kräfte verbraucht haben, er vertraut sich einem Meister ganz anderer Art als Schüler an, dem Klearch von Rhegion (S. 151).

Als samisches Werk aus dem Anfang des V. Jahrhs. darf vielleicht die Statue einer laufenden Frau in Delphi (25) bezeichnet werden, denn ihr Gewand hat jene vom Flötenbläser her bekannte chiastische Gliederung der Falten. Zeugen des Archaisierens sind die Nymphenreliefs aus Thasos[9] (33). Die typisch samische Rundung des Körpers lebt besonders an den Chariten und Nymphen fort. Am Peplos der einen Nymphe, die in zwei Bronzen nahe Verwandte hat, wird es deutlich, wie die charakteristische Bündelung der Falten sich hier findet, mit der Neigung zu einem stark linearen Formenvortrag[10]. Die Köpfe sind bis zur Unkenntlichkeit zerstört, ebenso an dem Torrelief, das in frühphidiasischer Zeit geschaffen, das letzte, auch archaistische Beispiel samischer Plastik sein dürfte (34). Wie sehr diese Kunst von dem Leben des VI. Jahrhs. zehrt, beweisen auch die Sphingen eines lykischen Grabbaues, die durch den strengen Stil kaum gewandelt, samische Formen vom Ende des VI. Jahrhs. bewahrt haben (32).

NAXOS

1. Athen Nat. Mus. 1. Nikandre aus Delos. Marm. Br. Br. 57 a. Brunn, Kl. Schr. II S. 121. Bull. de corr. hell. 1879 Taf. 1. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 200, 2.

2. Berlin 1599. Anaximander aus Milet. Marm. Wiegand, Milet I 112. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 201, 1.

3. Theben Museum. Unterteil einer Gewandfigur. Marm. Bull. de corr. hell. 1886 S. 77 Taf. 7.

4. Delos Mus. Apollon der Naxier. Marm. Déonna, les Apollons Nr. 81 Abb. 84—90.

5. Delos Mus. Weiblicher Torso. Marm. Homolle, de antiquissimis Dianae simulacris Taf. 3. Ath. Mitt. 1923 S. 167 (Pfuhl).

6. Louvre 687. Kouros aus Aktium. Marm. H. 100 cm. Br. Br. 76 r. Déonna, les Apollons Nr. 2. Klein, Gr. Kunstgesch. I 143.

7. Berlin 1555. Kouros aus Naxos. Marm. H. 112 cm. Déonna, les Apollons Nr. 117. Kekulé, griech. Skulptur S. 49.

Tafel 71 c 8. Delphi Mus. Sphinx der Naxier. Marm. H. 232 cm. Fouilles de Delphes IV Taf. 5, 6. Klein, Kunstgesch. I S. 135. Uxkull, Frühgriech. Plastik 23.

9. Delphi Mus. Bärtige Köpfe. Marm. Fouilles de Delphes IV 28, 4, 5.

Tafel 74 d 10. Berlin 1744. Kore. Marm. H. ca. 70 cm. Ant. Denkm. III Abb. 9.

11. Kopenhagen Ny-Carlsberg 21. Kore aus Andros. Marm. H. 73 cm. Billedtavler 2.

Tafel 74 c 12. Delphi Mus. Leukippidenfries. Fouilles de Delphes IV Taf. 9, 10. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 210, 3—5.

13. Delphi Mus. Polos der Karyatide vom Siphnierschatzhaus. Fouilles de Delphes IV Taf. 19.

Tafel 74 a 14. Louvre 690. Gewandfigur. Marm. H. 108 cm. Bull. de corr. hell. 1900 S. 536 Taf. 12. Röm. Mitt. III 285 Anm. 2 (Studniczka). Buschor, Olympia S. 38.

Tafel 74b 15. London Brit. Mus. 96, 97. Peplosfiguren aus Xanthos. Marm. Prachow, marmora Xanthiaca Taf. 2. Buschor, Olympia Abb. 18. Schrader, Phidias S. 155 Abb. 134. Jahrb. 1926 S. 14 (Pfuhl).

16. London Brit. Mus. Terrakotten aus Rhodos. Salzmann, Camiros Taf. 17.

17. Konstantinopel Mus. 14. Stele aus Syme. Bull. de corr. hell. 1894 S. 221 Taf. 8. Perrot, hist. de l'art S. 331 Abb. 143. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 212, 6. Rodenwaldt, Relief Abb. 12.

18. Cottenham. Relief eines Jünglings mit Pferd. Journ. of hell. stud. 1917 Taf. 1. Buschor, Olympia S. 28.

19. Athen Nat. Mus. Stele aus Korseira. Ath. Mitt. 1879 Taf. 14. Buschor, Olympia S. 36.

20. Athen Nat. Mus. Stele aus Akarnanien. Ath. Mitt. 1891 Taf. 11. Buschor, Olympia S. 36.

Tafel 75a 21. Athen Nat. Mus. 39. Stele des Alxenor von Naxos. Marm. H. 205 cm. Aus Orchomenos. Br. Br. 41. Jahrb. 1913 S. 312 (Rodenwaldt). Buschor, Olympia S. 36.

Tafel 76 22. Cherson Mus. Stele des Leoxos. Materiali 1915 Taf. 2—5. Buschor, Olympia S. 36.

Tafel 77 23. Petersburg Eremitage. Stele. Jsvestija 1915 Taf. 6. Watzinger, Südruss. Grabrel. 31. Buschor, Olympia S. 36.

24. Berlin 735. Stele aus Megara. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 5. Buschor, Olympia S. 36.

Die naxische Kunst ist in der modernen Forschung sehr ungleich eingeschätzt worden. Verführt durch den Trugschluß, alle Bildwerke aus naxischem Marmor seien Repräsentanten naxischer Kunst, hat Sauer, ihr Entdecker, den Naxiern allzu große Bedeutung für die archaische Kunst beigemessen. Dies Phantom hat Furtwängler zerstört. In seinem Kampf ließ er sich aber verleiten, auch sicher naxische Werke, wie die Sphinx in Delphi den Naxiern abzusprechen. Seitdem ist der Ruhm naxischer Kunst dahin, sie gilt als die minderwertigste unter den nesiotischen Schulen[1].

Nur wenig sichere Zeugen naxischer Plastik sind erhalten: die Ni-

kandre, der Apollonkoloß in Delos, ein Kouros in Berlin, die Sphinx in Delphi und die Grabstele des Alxenor (1, 4, 7, 8, 21 Tf. 71c, 75a). Nur diese Werke können über das typisch Naxische Auskunft geben.

Wie die Hera des Cheramyes entscheidend samische, verkörpert die Nikandre charakteristisch naxische Wesenszüge. Das kantig Pfeilerhafte in Haltung und Modellierung der Nikandre lebt noch ungemindert zur Zeit des Lygdamis in Koren aus Kleinasien und Andros (11 Tf. 74d). Nirgends versuchen ihre Bildner die Rundung des Körpers zum Ausdruck zu bringen, irgendeine weiche Fülle der Glieder anzudeuten. Kantig wie ein Brett ist die Kore in Berlin, ohne alle Schwellung, ganz knapp linear ist das Gewand wiedergegeben, ihr Arm von lebloser Trockenheit[2]. Diese Eigentümlichkeiten trennen diese Werke von allen übrigen ionischen Frauenfiguren und haben darum als typisch naxisch zu gelten.

Nach diesem herben, aller sonst in Ionien herrschenden Fülle und Zartheit gleich fernen Körperideal ist die Sphinx geformt, die Naxier in Delphi geweiht haben. Auf hoher Säule überschaute sie einst das Heiligtum des Gottes. Ihr Körper ist von fast spartanischer Kargheit. Überall herrscht Sprödigkeit und Präzision in der Modellierung, besonders in der Bildung des Gefieders auf der Brust und an den mächtigen Flügeln. Am Kapitell ist es nicht anders. Das Antlitz entspricht dem kraftvollen, straffen Körper. Die weitaufgerissenen spähenden Augen beherrschen den Ausdruck. Samische Weichheit lassen die scharf abgegrenzten Lidrändern nicht aufkommen. Den Mund umspielt nicht ein verhaltenes Lächeln, auch er ist voller Spannung. Energische Faltenzüge, die von den Mundwinkeln ausgehen, geben ihm starke Akzente (Tf. 71c). Zwei in Delphi gefundene bärtige Köpfe sind von ähnlich energischem Ausdruck und vielleicht als Arbeiten der gleichen Schule zu bezeichnen (9).

Ebenso ein anderes delphisches Denkmal: der Leukippidenfries des Siphnierschatzhauses (12 Tf. 74c). Gleich nach seiner Entdeckung hat Furtwängler darauf hingewiesen, daß der Leukippidenfries durch die Wucht seiner Bewegung besonders in den mächtigen, von übermütiger Kraft strotzenden Pferdeleibern von dem maßvolleren Gigantenfries sich unterscheidet. Es ist nicht nur das stärkere Temperament, der

feurigere Impetus der Figuren, der beide Friese trennt, auch die Reliefbehandlung ist verschieden. In der Gigantomachie heben sich die Körper in sanfter, weicher Rundung vom Grunde ab, während im Leukippidenfries die Figuren aller Rundung bar, als flache Silhouette gesehen, erheblich vom Hintergrund abgehoben, und ganz flächenhaft modelliert sind. Am Reliefschmuck des Polos der Karyatide ist die gleiche Reliefbehandlung vorhanden; Bildhauer aus verschiedenen Schulen sind offenbar am Siphnierschatzhaus tätig gewesen[3]. Die Bildung der Leukippide und der Mänade ist der Kore in Berlin verwandt und beweisend für die stilistische Zusammengehörigkeit dieser Werke (Tf. 74c, d).

Diesem Bild fügt sich der in Naxos gefundene Kouros ein, der der Jahrhundertmitte noch vorausliegt (7). Auch an ihm fällt die für Ionien ungewöhnliche Knappheit der Formen und die männliche Kraft seines Wuchses auf. Der jüngere Torso aus Aktium ist ihm zur Seite zu stellen[4] (6), beider Verwandtschaft zeigt sich im Profil und in einer Besonderheit: der Schwellung, durch die der Bildhauer die Leistenlinie andeutet.

Das kraftvolle, herbe Körperideal, das die Naxier ebenso wie die Spartaner veranlaßt hat, im Relief den Körper nicht in weicher Rundung aus dem Hintergrund heraus zu wölben, sondern in schroff umrissener Silhoutte vor die Grundfläche zu stellen, ist zu Beginn des V. Jahrhs. auch der Stele des Naxiers Alxenor eigen (21 Tf. 75). Da die Grabstele nur wenig über den Erdboden erhoben aufgestellt war, brauchte ihr Relief nicht so kräftig abgehoben zu werden wie an dem hoch am Thesauros sitzenden Fries. Die kunstgeschichtliche Stellung der Alxenorstele wird deutlich, wenn wir Reliefs gleichen Themas und gleicher Zeit danebenstellen, wie die Stelen in Neapel (Tf. 75b) und Sofia. Beide unterscheiden sich darin, daß die auf ihnen dargestellten Männer lässiger dastehen, einen zarteren weichlichen Körper besitzen, und daß das Relief dementsprechend überall weiche Rundung anstrebt. Man vergleiche die Linie vom Nacken bis zum Kreuz oder die Modellierung des rechten Arms, überall hat Alxenor einen energischen Duktus der Konturen und eine kargere Modellierung. Nirgends, weder am Kopf noch am Rumpf oder den Gliedern, ist eine weiche Rundung zu finden. Am sichtbarsten ist diese verschiedene Körperlichkeit an

den Köpfen. Das Stelenpaar hat weiche, zarte Köpfe mit schwellendem Karnat und einem fröhlich gutmütigen Ausdruck: die Alxenorstele mit dem markanten Schnitt des Gesichtes, der Präzision in der Wiedergabe jedes Teiles und der Kraft, die dem Stiernacken des Mannes innewohnt, bewahrt durchaus die Züge, die an der Sphinx in Delphi und dem Leukippidenfries schon als bezeichnend naxisch hervorgehoben worden sind.

Die naxischen Grabstelen sind im VI. Jahrh. verbreitet gewesen. Die Alxenorstele ist in Orchomenos gefunden. Einige ältere Stelen sind wegen der Sehnigkeit ihrer Körper, der linearen Modellierung der Oberfläche und der silhouettenhaften Reliefbehandlung als naxische Werke anzusprechen. An der Wende des VI. zum V. Jahrh. steht die Stele des Leoxos (22 Tf. 76), nahezu gleichzeitig ist der Rossebändiger in Cottenham, dessen Kopf man mit denen des Leukippidenfrieses vergleiche (18). Älter sind Stelen aus Korseira und Syme (17, 19). Aus dem V. Jahrh. sind einige Stelenfragmente erhalten, aus der Glaukonzeit das Relief in Petersburg (Tf. 77), schon durch die Kraft des Nackens ein Verwandter des Alxenor, mit ihm verbunden auch durch die an kleine Federn gemahnende Wiedergabe der Haarbüschel, wie an den bärtigen Köpfen in Delphi. Daran schließt sich die Stele aus Megara (24) und aus phidiasischer Zeit die im Vatikan, Werke, deren unattischer Charakter schon gesehen worden ist.

Vielleicht darf hier die wenig beachtete Bronzestatuette eines Faustkämpfers aus Kilikien angereiht werden[5]. Ihr Kopf, in manchem dem Harmodios des Kritios und seines nesiotischen Werkgenossen verwandt, ist von einer in Ionien ungewöhnlichen Kraft und mahnt darum zum Vergleich mit naxischen Werken. Besonders im Profil steht der Athlet dem Jüngling in Petersburg nahe. Das Gesicht ist zur Steigerung des Eindrucks physischer Kraft auf verhältnismäßig engen Raum zusammengedrängt.

Sonst scheint von naxischer Rundplastik im V. Jahrh. nicht viel erhalten zu sein. Die beiden Peplosfiguren aus Xanthos haben die von naxischen Koren bekannte eckige Körperlichkeit noch im V. Jahrh. bewahrt (15 Tf. 74b). Ihr Körper besitzt wenig Tiefe und in der Linearität der Gewandbehandlung, in ihrer kargen, jeglicher weichen Schwellung ab-

holden Modellierung ist sie von ganz unionischer Schlichtheit. Sie findet sich auch an dem Musageten Mazarin, der das schräge Mäntelchen in der vom Leukippidenfries bekannten schlichten Art trägt (14 Tf. 74a). Schrader hat jene Peplosfiguren als den olympischen Frauen verwandt empfunden. Doch diese Verwandtschaft beruht nur in der schlichten Wiedergabe des Kleides. Im übrigen unterscheiden sie sich von olympischer Kunst darin, daß ihr Körper weit weniger zur Geltung kommt und daß ihre Bildner darum zu einer anmutigen Drapierung des Gewandes greifen müssen, die im Kreis des Olympiameisters von je verpönt war. Dagegen sind nicht zu trennen von diesen Peplosfiguren einige in Kamiros gefundene Gewandfiguren, deren herber Umriß, pfeilerhafter Wuchs und sparsame Modellierung an naxische Kunst erinnert (Tf. 73b). Auch die sogenannten melischen Reliefs sind im Bereich von Naxos geschaffen zu denken[6].

Werke großen Wurfes scheint diese Kunst nicht hervorgebracht zu haben, sie hat sich meist auf dekorative Aufgaben, besonders Grabstelen beschränkt. Seltsam ist, daß das herbe kraftvolle Körperideal aller naxischen Werke in Ionien nirgends seinesgleichen, dagegen Verwandte im Mutterland hat. Nicht unmöglich, daß Nesiotes aus dem Kreis dieser Kunst stammt und nach Athen ging, weil dort allein sich Aufgaben boten, nach denen sein Gestaltungsdrang verlangte.

1. Delphi Mus. Kouros H. 80 cm. Marm. Fouilles de Delphes IV 56 Abb. 26. Vielleicht zum Weihgeschenk des Charopinos von Paros gehörig. Déonna, les Apollons 179 Nr. 67. Rösch, Altertüml. Marmorwerke von Paros S. 40 Z.

Tafel 78b 2. Delphi Mus. Kouros H. 43 cm. Marm. Fouilles de Delphes IV 57 Abb. 27. Déonna, les Apollons Nr. 68.

Tafel 78a 3. Kopenhagen Ny-Carlsberg 1a. Kouros aus Paros. Marm. H. 81 cm. Arch. epigr. Mitt. XI S. 160 (Löwy). Rösch S. 37 Nr. 9 Taf. 4.

4. Paros. Kouros. Marm. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1330/1. Rösch S. 38 Nr. 10, 11. Déonna, les Apollons S. 225 Nr. 125.

5. Thasos. Kouros. Marm. Bull. de corr. hell. 1921, 127 Abb. 14.

6. Konstantinopel Mus. 374. Kouros. Aus Thasos. Marm. Bull. de corr. hell. 1902 Taf. 4. Déonna, les Apollons S. 226 Nr. 127 Abb. 154. Rösch S. 40 Y. Ath. Mitt. 1923 S. 162 (Pfuhl).

Tafel 79 7. Rom Slg. Prof. Amelung. Marm. Kopie. H. 72 cm. Ilbergs Jahrb. 1915 S. 84 Beiblatt (Amelung). Jahrb. 1916 S. 104. Buschor, Olympia S. 31.

Tafel 71a 8. Wien Sammlung Wix. Kopf aus Thasos. Marm. H. 27,7 cm. Österr. Jahresh. 1908 Taf. 1, 2.

Tafel 72a 9. Berlin 536. Kopf aus Venedig. Marm. H. 22 cm. Déonna, les Apollons 249 Abb. 177. Ath. Mitt. 1883 Taf. 6. Klein, Gr. Kunstgesch. I 191.

Tafel 80 10. New York Metrop. Mus. Kopf. Marm. H. 24,8 cm. Bull. 1921, S. 9 Abb. 1.

Tafel 82a, c 11. New York Metrop. Mus. 07. 306. Kore aus Paros. Marm. H. 105 cm. Arch. Zeit. 1882 S. 326 Anm. 7 (Furtwängler). Arch. epigr. Mitt. XI Taf. 6, 2. Rösch S. 18 Nr. 5.

Tafel 82b 83a 12. Delos Museum. Koren. Marm. Bull. de corr. hell. 1879 Taf. 14, 17. Rösch S. 21 H.

13. Athen Akrop. Mus. 1360. Kore Marm. Schrader, Auswahl arch. Marmorwerke S. 21 Abb. 14.

Tafel 83b 14. Athen Akrop. Mus. 691. Nike. Marm. H. 39 cm. Studniczka, Siegesgöttin S. 7 Taf. 2 Abb. 8. Jahrb. 1920, 101 Abb. 5 (Ed. Schmidt).

Tafel 81 15. Delphi Museum. Grabrelief. Marm. Soc. des antiquaires de la France, Centennaire Taf. 12. Text zu Br. Br. 601 S. 19 Bulle, Schöner Mensch[2] Taf. 265.

16. Oxford Ashmolean Mus. Maßrelief aus Paros (?). Journ. of hell. studies 1883 S. 335 Taf. 35. Rösch S. 34.

Wie sahen die Köpfe der vermutungsweise auf Paros lokalisierten Knabentorsen aus (1—7 Tf. 78, 79)? Ist es beim Fehlen direkter Beweise erlaubt, allein aus Wuchs und Haltung des Körpers, aus der ihn belebenden, seine Oberflächen formenden Kraft auf das Antlitz zu schließen, so können unter den erhaltenen Köpfen nur die folgenden parisch sein.

Ein Kopf aus Venedig in Berlin[1] (9 Tf. 72a), wie der Torso Amelungs ein Werk der Panaitioszeit (Tf. 79), steht seiner Struktur nach in der Mitte zwischen dem ostionischen aus Abdera (Tf. 72b) und dem sikyonischen in Olympia (Tf. 22c). Das sind die äußersten Pole; enger wird er umgrenzt durch den samischen in Marseille (Tf. 72d) und einen äginetischen des Aphaiatempels. Er besitzt ein festeres Fleisch als der Samier. Seine Lider sind nicht dünne, den Augapfel umschließende Häutchen, sondern haben feste, dicke Ränder. Es fehlt ihm die mädchenhafte Zartheit, der schmale verwöhnte Mund, er ist aus gröberem Fleisch. Er atmet nicht die verfeinerte Luft eines überkultivierten Hofes, sondern die natürliche Frische des Meeres und der Berge. Sein Auge, zwar minder weit geöffnet als im Mutterland, strahlt von eigener Kraft, statt empfindsam, aber übersättigt zu blicken. Diese Frische und Lebendigkeit scheidet ihn auch von den Ägineten, die ihre Köpfe trockener bauen, mehr das Gerüst des Schädels betonen. Der Kopf steht also seiner Formgebung nach in der Mitte zwischen der westlichsten und östlichsten Insel des ägäischen Meeres, und ist nun noch von attischen Werken der gleichen Jahre, wie dem rothaarigen Knaben abzugrenzen[2] (Tf. 72c). Er unterscheidet sich von ihm durch das geringere Maß innerer Ausgeglichenheit und Ruhe. Der Attiker ist von stillerer Anmut, der „Parier"

ist akzentuierter, er hat mehr den Willen, nach außen zu wirken. Die dem Kopf innewohnende, ihn von allen gleichzeitigen trennende Ausdruckskraft wird erzeugt durch die hohe offene Stirn, die aus den Lidern hervorquellenden Augen und die wulstigen, weit vorgeschobenen Lippen.

Ein Kopf in New-York ist ihm verwandt (10 Tf. 80). Die Wende des VI. zum V. Jahrh. liegt zwischen beiden und spricht sich in seltener Deutlichkeit aus. Es sei auch hier zuerst das der Zeit Eigentümliche hervorgehoben, um das Besondere der Schule erkennen zu können. Der Kopf aus Venedig besitzt die Elastizität aller Werke vom Ende des VI. Jahrhs. Durch eine eherne Hand sind alle gleichsam noch labilen Teile, die schier endlos rieselnden Haarsträhnen, der in bewegter Linie das Antlitz beschattende Haarkranz an dem ein bis zwei Jahrzehnte jüngeren Jünglingskopf zur Ruhe gebracht, an ein unverrückbares „Achsenkreuz geschmiedet". Die Stirn ist niedriger, das kurz geschnittene Haar gleicht einer eng anliegenden Kappe; die Ecken an den Schläfen sind hervorgehoben, die Haarbüschel vor den Ohren Akzenten gleich hingesetzt, Augen und Brauen nach der Wage gerichtet. Trotz dieser Wandlungen, die alle Formen in Hellas zu Beginn des V. Jahrhs. erfahren, leuchtet aus ihm eine dem Kopf aus Venedig verwandte Menschenart. Er zeigt das Prätentiöse des venezianer Kopfes gesteigert zu einer Geweckteit und Frische, die einen schlagfertigen, um keine Antwort verlegenen Geist verrät, der anderswo nicht anzutreffen ist. Hervorgerufen wird dieser Eindruck durch die lebhaft vortretenden Augen, die leichte, den geistig regsamen Menschen verratende Wölbung über der Nasenwurzel, die ganz undorischen redebereiten Lippen und die beweglichen Menschen eigene Knappheit des Karnates.

Diese Köpfe sind unter all ihren Zeitgenossen die lebensprühendsten. Die Attiker sind maßvoller, urbaner, von stillerer Anmut; die Sikyonier, aller geistigen Regungen bar, verraten in ihren Zügen mehr die Stählung ihrer Körper im Agon der Palästren und in Schlachten; die Ostionier wirken müde, sie besitzen weder einen wachen Geist noch einen trainierten Körper. Über die ungebrochene strahlende Fröhlichkeit hinaus sind die Parier die geistreichsten. Ist in den sikyonischen Köpfen das Antlitz in ein ehernes, konstruktives Gerüst gefaßt, das alle Teile zusammenwölbt, so sind die Parier voller Akzente. Die Hebungen und

Senkungen der Modellierung des Auges, der Wangen und des Mundes, der Duktus der Begrenzung des Stirnhaares und die wie ein Akzent vor das Ohr gesetzte Haarsträhne lassen die bewegte Führung des Konturs am Torso Amelungs, die geknickte Leistenlinie und die scharfen Akzente an der Taille, die blitzartig zuckende Umgrenzung der Rückenmuskulatur als aus dem gleichen schöpferischen Grunde genährt erscheinen. Es ist wohl kein größerer Gegensatz zu allem Mutterländischen und Ostionischen denkbar. Die Parier müssen die unruhigsten und beweglichsten Menschen ihrer Zeit gewesen sein. Durch kein ehernes Gefüge innerer oder äußerer Art gebunden wie die mutterländischen Griechen, an Regsamkeit des Geistes dem Westen und Osten überlegen, spricht aus ihnen weniger die Neigung zu philosophischer Spekulation als zu plötzlicher Tat, Schlagfertigkeit und geistreichem Witz. Ihr Mund gleicht dem von Spöttern. Ist die Behauptung zu kühn, daß Archilochos um die Wende des VII. zum VI. Jahrh. solche Züge getragen, und daß er die Artung seines Volkes geprägt hat? Noch im IV. Jahrh. ist der leidenschaftlichste Künstler ein Parier: Skopas, und im V. Jahrh. war es nicht anders, wenn Agorakritos, nach Kekulés Vermutung, den Westgiebel des Parthenon geschaffen hat.

Der Ahn des Kopfes in New-York stammt aus der parischen Kolonie Thasos (8 Tf. 71a). Seinem gestreckten Bau nach ist der thasische in die Mitte des VI. Jahrhs. zu datieren. Seine Verwandtschaft beruht in einem ähnlichen Gleichgewichtsverhältnis von Augen, Nase und Mund, das verbunden mit deren starken Akzenten den Eindruck ungebrochen aus den Augen und Wangen strahlender Lebenskraft hervorruft, wie sie in diesem Grad und in dieser ungebundenen Offenheit nirgends sonst anzutreffen ist.

Eine in Paros gefundene Kore (11 Tf. 82a, c) darf wohl als einheimische Arbeit gelten. Sie ist ein Werk vom Ende des VI. Jahrhs. und unterscheidet sich von den attischen in einer Eigentümlichkeit der Tracht. Das ionische Mäntelchen ist kein kurzer Umhang, sondern ein bis zu den Füßen reichendes Kleidungsstück; denn über der oberen Schräge kommt kein Saum zum Vorschein, sondern das Mäntelchen bildet hier, über eine Binde gelegt, parallele Staufalten. Diese nicht allzu häufige Tracht findet sich an einigen Koren des benach-

barten Delos (12 Tf. 82, 83), einigen der Akropolis und der Kopie einer ähnlichen Statue in München[3]. Unter den auf der Burg gefundenen Koren wird wohl nur die von Schrader wieder entdeckte, von ihm einsichtig parisch genannte, von einem Parier gearbeitet sein[4] (13).

Die delische Kore untersetzten Baues ist die älteste der erhaltenen parischen Frauenfiguren, auf sie folgen die Statue in New-York und Athen, dann die Nike (14 Tf. 83b), während die schlanke Kore (Tf. 83a) schon an der Wende des VI. zum V. Jahrh. steht. Die breite Steilfalte, die zuerst genau in der Mitte herabhing, rückt mählich mehr zur Schulter, um sich der zunehmenden Zügigkeit der Falten einzuordnen. All diese Frauen zeichnen sich genau wie die Kouroi vor den attischen aus durch die Einbuchtung an der Taille und eine größere Breite der Hüften. Durch die Betonung der Taille wirkt das Becken breiter als die Schultern. Der mehr oder minder geschweifte Kontur verleiht den parischen Koren ein beweglicheres Aussehen, als es die oft recht steif und würdevoll dastehenden Athenerinnen haben. Gesteigert wird diese Lebendigkeit der Erscheinung durch die Haare, die an der Nike lustig im Winde flattern und an den Koren auf den Oberarm herabfallen, so daß sie den Anschein erwecken, als habe sich dieser eben erhoben, um der Göttin die auf der Hand gehaltene Gabe darzureichen[5].

Die Reihe dieser Werke beschließen zwei Reliefs. Der Apoxyomenos auf der Grabstele in Delphi (15 Tf. 81) ist ein jüngerer Verwandter des Torsos Amelungs (Tf. 79). Sein Rumpf ist nach dem gleichen Formgesetz gebaut, er hat die selbe Führung der Leistenlinie mit dem Knick an der Stelle, wo der Hüftmuskel endet, von dessen Kontur aus, wie an dem Torso eine Senkung in der Richtung auf das Glied zu verläuft. Fühlt man sich ein in die Bewegung des Palästriten, die Drehung der Hüften und Schultern, die darzustellen versucht wird, so spürt man die Unruhe, das ruckhaft Momentane der gestaltenden Kraft, die nicht allein in dem Verlauf des Konturs, sondern auch in der Formung der Oberflächen mit ihren vielen Akzenten zum Ausdruck kommt.

Das Relief in Oxford (16), auf dem ein Jüngling mit ausgebreiteten Armen ein Längenmaß angibt, soll in Paros gefunden sein. Der schlechte Erhaltungszustand erlaubt nicht viel Vergleiche, doch ist der Kopf dem Parier in New-York nicht unähnlich.

CHIOS

1. Kairo. Kouros aus Sais. Marm. Déonna, les Apollons S. 290 Abb. 191. Edgar, Cat. of sculpt. Taf. 1.

Tafel 71b 2. Athen Nat. Mus. Kopf aus Aigina. Marmor. H. 22 cm. Furtwängler, Aigina Taf. 82.

3. Delos Mus. Sphinx. Marm. Déonna, Apollons 291 Abb. 192.

Tafel 84a 85a 4. Delphi Mus. Kore vom Siphnierschatzhaus. Marm. Fouilles de Delphes IV Taf. 17, 8.

Tafel 84b 5. Athen Akrop. Mus. 693. Nike. Marm. H. 43,5 cm. Jahrb. 1920 S. 100 Abb. 3 (Ed. Schmidt). Studniczka, Siegesgöttin S. 7.

Tafel 85b 6. Delphi Mus. Kopf. Marm. Fouilles de Delphes IV Taf. 28, 1.

Tafel 85d 7. Straßburg Univ. Mus. Marm. H. 10,5 cm. Michaelis, Katalog S. 10. Buschor, Olympia S. 29.

8. Athen Nat. Mus. 96. Marm. Furtwängler, Sammlung Somzée S. 2. Buschor, Olympia S. 29.

Tafel 85c 9. Konstantinopel Mus. 526. Stele aus Dorylaion. Marm. H. 71 cm. Bull. de corr. hell. 1894 Taf. 4. Ath. Mitt. 1895 Taf. 1, 2. Rodenwaldt, Relief Abb. 10.

10. Leipzig Slg. Klinger. Aus Paros. Relief. Br. Br. 516 l. Rösch, Marmorwerke von Paros S. 4 Nr. 2.

Tafel 86b 11. München Glyptothek 241. Horenrelief. Rösch, Marmorwerke S. 8 A, Taf. III 3. Arndt-Amelung E. A. 2954.

Tafel 86a 12. Sparta Mus. 655. Pfeilerkapitell mit Hasenjagd. Marm. H. 30 cm. Ath. Mitt. 1904 S. 32 Taf. 2 u. 1905 S. 408 (Schröder).

13. Konstantinopel Mus. 518. Relief aus Thasos. Herakles. Bull. de corr. hell. 1894 S. 647 Taf. 16, 1900 S. 570. Österr. Jahreshefte 1903 S. 181 (Studniczka). Rösch S. 25 L. Ath. Mitt. 1923 S. 162 (Pfuhl).

14. Thasos Silenrelief. Marm. Comptes rendus 1912 S. 10 Taf. 4. Mon. Piot 1913 S. 56, Abb. 6. Rösch S. 9 C.

Tafel 72b 15. Athen Nat. Mus. Stele aus Abdera. Marm. H. 48 cm. Br. Br. 531. Bull. de corr. hell. 1880 Taf. 8. Klein, Kunstgeschichte I 191.

16. Ince-Hall. Relief mit thronendem Gott. Arch. Zeit. 1874 Taf. 5. Rösch, Marmorwerke von Paros S. 10 E.

17. Sofia Mus. Stele des Anaxandros aus Apollonia. Marm. H. 131 cm. Jahrb. 1902 Taf. 1. Beste Abb. Perrot, histoire de l'art VIII 347 Abb. 151. Winter, Kunstgesch i. Bild. 212, 3.

Tafel 75b 18. Neapel Mus. Naz. Guida Ruesch 98. Stele Borgia. Marm. H. 240 cm. Br. Br. 416. Jahrb. 1913 S. 312. Rodenwaldt, Relief Abb. 15. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 212, 4.

19. Liwadhia. Relief. Sitzender Mann. Phot. d. Inst.

Von diesem beweglichen, schlanken Menschenschlag mit seinen frischen geistig regen Gesichtszügen hebt sich ein kleiner Kreis von Bildwerken ab, der trotz mancher gemeinsamer Züge einen stärkeren Einschlag des schwerflüssigen kleinasiatischen Blutes hat[1].

Zwei Statuetten durch die Luft eilender Niken mögen als Ausgangspunkt dienen, weil sie eindringlich vor Augen führen, wie verschieden im wesentlichen gleichzeitige ionische Künstler den lebhaft bewegten Frauenkörper darstellen (Tf. 83b, 84b). Die Unterschiede beider Werke hat Eduard Schmidt aufgezeigt. Die mit flatterndem Haar schnell dahineilende Siegesgöttin konnte eben als parische Schöpfung erwiesen werden, die ruhiger Bewegte ist der Karyatide des Siphnierhauses in Delphi zur Seite zu stellen (Tf. 84a). Von Parierinnen unterscheiden sich diese beiden zuletztgenannten Frauenfiguren darin, daß sie den mantillenartigen Umhang anders drapieren, indem sie über den die Brust querenden Staufalten einen gekräuselten Saum sichtbar werden lassen[2]. Augenfälliger als an dieser Kleinigkeit ist beider Verwandtschaft in der Bildung des Kopfes. In zarter Fülle runden sich ihre Wangen, die Augen quellen gewölbt aus den Lidern vor. Das feine Haar ist in dünnen Strähnen gescheitelt, darüber legen sich dichtere, die vor den Ohren in Bögen herabhängen. Auf die Brust fällt das Haar in dünnen, seidenweichen Flechten. Diese reiche Frisur paßt gut zu der üppigen Erscheinung beider Körper. Ihr Antlitz hat ein saftigeres Fleisch als das der Parier, bei denen es gleichsam durch den stets die Insel überwehenden kräftigen Seewind abgezehrt ist; es ist vitaler als das der überfeinerten und verzärtelten Samier (Tf. 70), freier als

an den verquollenen Kleinasiaten und üppiger als das der kargen Naxier. Es sind die blühendsten, am meisten von Lebenskraft strotzenden unter allen griechischen Köpfen. So zwanglos frei strahlt aus keinem dorischen Antlitz das Leben; alle mutterländischen Griechen sind gehaltener im Ausdruck, durch eine in ihnen wirkende Kraft gebundener, maßvoller. Die Karyatide wirkt neben diesen wie eine Treibhausblüte, die sich entfaltet, ehe sie natürlich gereift ist.

Das gleiche Antlitz tragen ein Kopf aus Ägina (2 Tf. 71b) — ein Zeitgenosse der naxischen Sphinx — die Sphinx in Delos (3) und Köpfe in Delphi, Athen und Straßburg (6—8 Tf. 85b, d). Die beiden letzten gelten meist als attisch. Vergleicht man sie mit attischen Werken, den Kopf in Athen mit der Euthydikoskore (Tf. 96c) und den in Straßburg mit dem Harmodios[3], so zeigt sich, um wieviel mehr an den attischen Köpfen das Gerüst des Kopfes zu fühlen, um wieviel fester das Karnat der Attiker ist.

Das Bild dieser Schule wird reicher durch einige Reliefs. Der thronende Heros auf dem Relief in Ince Hall kann von Grabstelen in Sofia und Neapel nicht getrennt werden (16—18). Es ist früher dargelegt worden, daß diese Stelen sich von den naxischen durch die sanfte Abhebung des Körpers vom Grund und die zartere Modellierung unterscheiden, sie dürfen auf Grund der Verwandtschaft ihres außerordentlich weichen schwellenden Formenvortrags den Werken dieser Schule angereiht werden, ebenso wie die Silen- und Heraklesreliefs aus Thasos (13, 14). Aus älterer Zeit ist aus dem gleichen Grund das Pfeilerkapitell in Sparta und das Nymphenrelief in München zu nennen (11 Tf. 86b, 12 Tf. 86a), vielleicht auch die provinziellen Reliefs in Leipzig und Liwadhiá (10, 19).

Die älteste Stele, die zu dieser Gruppe gehört, die Artemis aus Dorylaion (9 Tf. 85c) gibt einen Anhaltspunkt zur Lokalisierung all dieser Werke in Chios, denn ihr Kopf ist in dem vorgebauten Untergesicht Elektronmünzen und Vasenbildern dieser Stadt verwandt[4]. Triftigere Gründe zur Lokalisierung dieser Bildwerke auf der durch ihre Reben nicht minder als durch ihre Kunst berühmten Insel sind nicht beizubringen, solange nicht besser erhaltene Denkmäler in Chios ans Licht kommen[5].

1. Delphi Mus. Kore vom Schatzhaus der Knidier. Marm. Fouilles de Delphes IV Taf. 26. Perrot, hist. de la sculpt. VIII Taf. 8. Schrader, Auswahl S. 23 Abb. 16, 17. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 209, 3.

Tafel 87a 2. Athen Akrop. Mus. 644. Kopf. Marm. H. 11,5 cm. Lechat, la sculpture attique avant Phidias S. 480. Buschor, Olympia S. 29 Abb. 33.

3. Berlin. Korenfragm. aus Pergamon. Marm. Altert. von Perg. VII Taf. 1.

4. Rom Museo Mussolini. Kore. Marm. Helbig Führer[3] 970. Bull. comm. 1881 Tafel 5.

Tafel 10 5. Louvre 701. Stele aus Pharsalos. Br. 67 cm Br. Br. 58. Rayet, monuments de l'art antique 12. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 239, 3.

6. Kroton Mus. civico. Frgm. vom Giebelschmuck des lakinischen Heratempels. Notizie degli scavi 1911, 102 Abb. 79.

Tafel 87b 7. Athen Nat. Mus. 1949. Kopf von einem Relief. Marm. Ephim. 1901 Taf. 8. Österr. Jahresh. 1911 S. 58 (Schrader). Buschor, Olympia S. 28.

8. Paros Mus. Kopffragm. Marm. Buschor, Olympia S. 27. Abb. 32.

9. Rom Villa Albani. 991. Marm. Rel. Thronende Göttin. Br. Br. 516 r. Helbig[3] 1860. Rösch S. 26 O.

10. Rom Therm. Mus. Relief Ludovisi. Ant. Denkm. II 6/7. Jahrb. 1911 S. 50 ff. (Studniczka).

11. Konstantinopel Mus. 1142. Stele aus Nisyros. Bulle, Schöner Mensch[2] 264. Curtius, Grabrelief Taf. 7. Rösch S. 32 V. Rodenwaldt, Griech. Relief Abb. 16.

12. Berlin 536. Kopf. Marm. Kekulé, griech. Skulptur[2] 158. Jahrb. 1911 S. 185 Abb. 85 (Studniczka). Buschor, Olympia S. 37.

13. Cypern. Kopf. Marm. Journ. of hell. stud. 1913 Taf. 1. Buschor, Olympia S. 37.

14. Berlin 1482. Stele Giustiniani. Kekulé, griech. Skulptur 176. Jahrb. 1916 S. 225 Abb. 37 (Studniczka). Rösch S. 29 S. Buschor, Olympia S. 36. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 239, 7.

15. Berlin. Laufende Frau aus Pergamon. Marm. Altert. VII Taf. 1, 2. Buschor, Olympia S. 37 Abb. 16.

16. Halmyros. Grabrelief. Ath. Mitt. 1904 Taf. 22. Schrader. Phidias S. 150 Abb. 127. Buschor, Olympia S. 36. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 239, 4.

17. Louvre 3106. Kopf Ward. Marm. Br. Br. 581. Buschor, Olympia S. 38.

18. Candia Mus. Grabrelief. Österr. Jahresh. 1903 Taf. 1. Jahrb. 1913 S. 319 (Rodenwaldt).

19. Leeds. Grabrelief. Journ. hell. stud. 1890 Taf. 13.

Von den in nördlichen Gebieten Griechenlands gefundenen Reliefs überragt die Grabstele aus Pharsalos im Louvre alle an Schönheit der Arbeit und Zauber der Darstellung (5 Tf. 10). Erst deren Deutung könnte uns den Sinn des Werkes ganz erschließen. Denn daß hier Tieferes sinnbildlich gestaltet ist, als Gruß, Abschied oder trautes Beisammensein zweier Menschen, wie auf den vielen Grabsteinen des IV. Jahrhs., sah schon der Entdecker Heuzey. Seine Interpretation auf Tod und Fortleben der Seele kann aber nicht bestehen, weil das längliche Attribut in der Hand des einen Mädchens keine Frucht und weil die Darstellung orphischer Geheimlehren im Anfang des V. Jahrhs. kaum zu erwarten ist. Solange es nicht gelingt, jenes Attribut zu benennen, müssen wir uns darum mit dem Verstehen des äußeren Vorgangs bescheiden.

Das Mädchen zur Linken ist nach der Lagerung der Falten seines Gewandes stehend dargestellt, das andere sitzend. Schon diese Unterscheidung der beiden erweist die eine als älter und würdevoller. Mit leise gesenktem Haupte und fragendem Blick erhebt sie eine große, völlig erblühte Rose, während sie eine kleinere Blume in der gesenkten Hand hält. Die jüngere antwortet mit freudigem Blick, ihre Lippen umspielt ein geheimnisreiches Lächeln, als ob sie beglückt, aber zu tiefst betroffen, eine Frage bejahe. In gleich erhobenen Händen hält sie eine Blüte, kleiner als die der Freundin und jenen Gegenstand aus weichem

Stoff, der vielleicht eine zusammengefaltete Tänie darstellt. Es ist nicht so sehr die Intensität des Blickes, die Differenzierung in Neigung und Ausdruck der Köpfe, als das wunderbare Spiel der Hände, das die Spannung zwischen Frage und Antwort erzeugt: den magischen Bann, der beide eint. Zwischen ihnen steht die große Rose, leicht sich zur Jüngeren neigend, aber noch näher der Älteren. Der fragend erhobene Arm, beide trennend, ist wie eine Grenze, doch sie wird schon durchbrochen durch die Linke des Mädchens, das der Älteren die symbolische Gabe reicht, während sie die zarte Blüte noch wie leise zögernd zurückhält.

Das Interesse am Körper wird durch das rein Geistige des Vorgangs beim Bildner überwogen. Es verschlägt nichts, daß anatomische Fehler vorhanden sind, die Kritiker gerügt haben. Der Zauber, den das in das Bildwerk gebannte zarte Schwingen zweier Seelen ausübt, würde vernichtet, wollte man sich irgendeine Form anders vorstellen; er ist vielleicht nur auf Kosten körperlicher „Richtigkeit" im Bildwerk darzustellen. Die Aufgabe, den Bereich zu finden, in dem das Relief geschaffen worden ist, zwingt dazu, nicht bei der Erkenntnis des Ausdruckgehaltes zu verharren, sondern den Blick in alle Formen zu versenken, deren Zusammenklang im Beschauer jenen Eindruck hervorruft.

Die Reliefbehandlung entbehrt der schwellenden Fülle chiotischer Bildwerke ebenso wie der kargen Härte der Naxier. Sie nähert sich mehr parischer Art. Dennoch hat sie eine größere Spröde, weniger die Neigung zu schönen leichten Übergängen. Diese Sprödigkeit klingt nicht nur aus dem Umriß, sondern auch der Modellierung des Körpers. Vernehmlich sprechen die zügigen Falten mit ihrer konkaven Wölbung auf der Oberfläche. Das Haar wird nicht als kompakte Masse dem Antlitz gegenübergestellt, sondern die Strähnen sind äußerst präzis wiedergegeben, sie strahlen vom Scheitel aus und umrahmen die Stirn. Die Enden der um den Kopf gewundenen Tänien treppen sich in archaischer Art mit gewundenen Säumen ab. Das Oberlid des Auges hat eine Kerbe, die dem Blick größere Intensität gibt. In der attischen und samischen Kunst ist sie nur im VI. Jahrh. und nicht so ausgeprägt zu finden.

Suchen wir Schöpfungen der gleichen Schule namhaft zu machen

so ist die Stele zuerst von den nordgriechischen Reliefs zu scheiden, zu denen sie stets gerechnet wird. Es ist nicht die Qualität der Arbeit allein, die sie über alle thessalischen Reliefs erhebt, sondern die Formgebung und die Art des Geistes, der in ihr verkörpert ist. Die meisten nordgriechischen Reliefs sind in der Weichheit ihrer Körper und ihrem Formenvortrag Nachfahren der Branchidenkunst (S. 107). Um der Unterschiede inne zu werden, genügt es, auf das Relief der Spinnerin und die beiden Grabstelen aus Larissa in Athen hinzuweisen, Werke, die der Stele annähernd gleichzeitig sind.

Keines von allen Bildwerken erhebt so gewichtigen Anspruch, neben die pharsalische Stele gestellt zu werden, wie die Reliefs aus den ludovisischen Gärten (10). Auch in ihnen ist es mehr das geistige als das körperliche Geschehen, das uns ergreift, die in den Augenblick gebannten Kräfte; zu sinnbildlicher Dauer erhoben in dem schönen Leierspieler, der keusch opfernden Braut, dem stillen Flötenspiel der Gottgeweihten und der dienenden Greisin. Auf der einen Langseite aber taucht eine jungfräuliche Göttin aus einem Erdspalt, ergriffen den Blick dem Licht zugewandt, in dem sie nun walten wird, während auf dem anderen Relief Eros wägend Lebensschicksale zweier Göttinnen entscheidet.

Dann folgt die Stele Giustiniani mit einem Mädchen, das aus einer Pyxis ein Schmuckstück herausgenommen hat und versunken betrachtet (14). Wieder ist es das starke Schwingen des Seelischen, das den Blick des Beschauers bannt. Das Auge erfaßt die Formen des Körpers nicht wie an Werken des Mutterlandes, sondern wird gefangen von der Spannung zwischen dem trauernd geneigten Antlitz und der das Schmuckstück haltenden Hand. Auch hier wohnt den Gesten eine die Macht des Auges steigernde Kraft inne.

Die Zusammengehörigkeit beider Stelen weiter zu begründen vermag die Formgebung des Kopfes, die reich gewundene Tänie und die lineare Stilisierung des Haares. Der Stoff des Gewandes besitzt noch die Spröde im Duktus der Falten, die leicht konkave Wölbung von deren Graten. Die beiden Mädchen im Peplos, die in Pergamon gefunden worden sind, dürfen nach der Art der Wiedergabe des Stoffes hier angeschlossen werden (15).

Das Grabrelief aus Pherai hat van der Loeff schon als jenen Stelen verwandt bezeichnet (16). Es ist wenig jünger und wird dem Parthenonfries kaum wesentlich vorausliegen. Schlichter als im IV. Jahrh. ist hier der Abschied des Vaters von der Tochter vergegenwärtigt: beide verbunden nur durch den Handschlag und die Blicke, die sie tauschen. Wie eine Bildsäule steht das Mädchen aufrecht, den Schleier fassend, um ihren Schmerz dem Vater zu verbergen. Die Art der Verteilung der Körper im Raum löst auch hier die bezwingende Wirkung aus. Die Gestalten des Mädchens und des Vaters bilden einen Winkel, der die Trennung anzudeuten scheint.

Über das rein Stimmungshafte hinaus, das über diesem Werk ruht, darf auf die an die Stele Giustiniani gemahnende Wiedergabe des Gewandes und die lineare Behandlung der Haarsträhnen hingewiesen werden.

Eine Schöpfung des gleichen Geistes ist die Grabstele eines jugendlichen Athleten, der sich auf seinen Stab stützt. Die Linearität des Sehens bestimmt den Künstler, den Kontur der Gestalt mit einer eingegrabenen Linie zu umreißen, ein Versuch, der in dieser Zeit vereinzelt geblieben ist (11).

Aus der Zeit dieser Reliefs sind einige Köpfe erhalten. Ein Fragment in Athen ist nach dem feinen Geriesel des Haupthaares und den zur Seite gestrichenen Strähnen über der Stirn als Werk dieses Kreises zu erkennen (7 Tf. 87b). Älter ist das kleine Bruchstück in Paros (8), das dem Relief der thronenden Göttin in Villa Albani nahesteht (9) und einen stark überarbeiteten Kopf in Berlin (12) und einen ähnlichen in Cypern anzureihen erlaubt (13). Der Kopf der einstigen Sammlung Ward (17) gilt mit Recht als dem Meister des Ludovisireliefs nahestehendes Werk. Sonst ist nur wenig von dieser Schule erhalten; aus späterer Zeit wohl die Stele in Kandia und einige thespische Grabreliefs (18). Sie hat stark in Großgriechenland gewirkt, für das sie die Reliefs aus den ludovisischen Gärten geschaffen hat; diese wiederum haben nicht nur durch ihre Darstellung, sondern auch durch ihren Stil die unteritalische Koroplastik beeinflußt. Auch Peplosfiguren in Terrakotta aus Granmichele schließen sich an Werke wie die Mädchenstatuen aus Pergamon an[1]. Der kärgliche Rest vom plastischen Schmuck des Heratempels auf dem lakinischen Vorgebirge

ist ein weiterer Zeuge, daß diese Meister bald nach Vollendung der ludovisischen Reliefs in Unteritalien Aufträge erhalten haben (6).

Aus älterer Zeit, der pharsalischen Stele wenig vorausliegend, ist ein Kopf im Akropolismuseum zu nennen, der meist für attisch gehalten wird (2 Tf. 87a). Er ist der sicher attischen Kore des Euthydikos gleichzeitig und spricht gerade durch den Vergleich mit ihr aus, was ihn von attischem Wesen trennt (Tf. 96c). Um mit einer beweisenden Einzelheit zu beginnen, er hat die Einkerbung über dem Oberlid, das den Ausdruck der Augen bestimmt. Es ist ein sensiblerer Menschenschlag, der aus diesem Antlitz spricht. Attische Köpfe wirken daneben fast etwas bäuerisch, um soviel verfeinert ist die Empfindung für den Umriß der Wangen und die leichte Erregbarkeit, die aus der Partie des Mundes spricht. Beide verhalten sich zueinander wie Werke des Lionardo zu denen der Urbinaten.

Die gleiche Steigerung der Sensibilität glauben wir zu empfinden, wenn wir Korenfragmente aus Pergamon, Delos[2] und vom Aventin — unter sich verbunden durch die besondere Art der Fältelung des Umhangs — mit attischen vergleichen (3, 4). Die Zügigkeit der Falten an dem Pergamener Fragment erinnert an das pharsalische Relief.

Auch diese Koren gehören schon spätarchaischer Zeit an. Nur vermutungsweise kann an die Spitze dieser Reihe die dem Schatzhaus der Knidier zugeschriebene Karyatide in Delphi gestellt werden (1). Auch deren Kopf besitzt eine Ausdruckskraft, die sich von der aller in der Zeit des Peisistratos geschaffenen Werke unterscheidet. Auch sie hat, wie die parischen Frauenfiguren, einen Reflex in der attischen Kunst hinterlassen, in der Kore 682, dem unerquicklichen Werk eines Mannes, der ihm wesensfremde Züge zu einem häßlichen Machwerk zusammengeschmolzen hat. Nicht allzufern steht dem Bereich jener Kunst das Relief den Reigen tanzender Mädchen aus Karakuja, deren Händen eine verwandt suggestive Kraft innewohnt wie den pharsalischen Mädchen[3].

Die Heimat dieser schönen Werke näher zu bestimmen, fehlen Anhaltspunkte. Ihr Fundgebiet weist ebenso wie ihre Unterschiede von mutterländischer Plastik nach Ionien. Für einige der Reliefs ist grundlos Paros genannt worden, dessen Bildnerei, wie zu zeigen versucht

wurde, anderer Art und anderen Geistes ist; Kleinasien und die übrigen Kykladen kommen nicht in Betracht[4].

Versagen so alle beweisbaren Möglichkeiten, das Zentrum dieser Formenwelt zu finden, so mag es erlaubt sein, in den übrigen Äußerungen des griechischen Volkes Umschau zu halten. Da will es scheinen, als ob in all jenen Reliefs, am stärksten in dem aus Pharsalos, etwas von dem Wehen des zarten Geistes zu spüren ist, der in den Parthenien und Hymnen der Sappho waltet.

PYTHAGORAS

Tafel 88 1. New-York Metrop. Mus. 79. Jüngling. Br. H. 29,8 cm. Burlington, Cat. 1903 Taf. 53. Richter, Cat. S. 53. Br. Br. Text zu 601, S. 20. Buschor, Olympia S. 38.

Tafel 89, 90 2. Syrakus Mus. Spender aus Adernó. Br. H. 20 cm. Ausonia 1915 Taf. 2 (Orsi). Neugebauer, Antike Bronzest. Abb. 37. Buschor, Olympia S. 39. Jahrb. 1920 S. 59 (Amelung).

Tafel 93b 3. New-York Metrop. Mus. Jünglingskopf. Br. H. 5,1 cm. Bull. 1924 S. 294 Abb. 2.

Tafel 92 93c 4. Rom Vatikan. Athenakopf. Marm. H. 43 cm. Helbig, Führer[3] 400. Br. Br. 501. Buschor, Olympia S. 38.

Tafel 91 5. Rom Therm. Mus. Diskobol Ludovisi (Kopie). Marm. Helbig, Führer[3] 1295. Br. Br. 329 B.

6. Delos Mus. Jünglingstorso. Marm. Lechat, Pythagoras S. 105 Abb. 16. Br. Br. Text zu 601 S. 16 Abb. 22—23.

In Adernó, einem am Nordabhang des Ätna gelegenen Orte, ist die Bronzestatuette eines Athleten gefunden worden, der in der Rechten eine Schale hielt, aus der er dem Gotte die Spende darbrachte (2 Tf. 89, 90). Die Figur ist das Weihgeschenk, das ein gymnischer Sieger, wohl als verkleinertes Abbild seines, am Ort des Sieges gestifteten Anathems, ins Heiligtum der Heimat geweiht hat. Die Herbheit seiner Erscheinung, die Großzügigkeit der Modellierung ist nur der kurzen Zeitspanne eigen, die den Giebelschmuck des Zeustempels in Olympia hervorgebracht hat. Die schlichte Wiedergabe des Haares als eng dem Kopf sich anschmiegende Kappe ohne jede Andeutung einzelner Strähnen hat der Jüngling mit den Olympiaskulpturen gemein, eine Einzelheit, die jedoch in vielen gleichzeitigen Werkstätten anzutreffen ist. Im übrigen hebt sich die Statuette deutlich ab von der Gestalten- und Formenwelt des olympischen Meisters. Man vergleiche den Athleten mit den Heroen zu Seiten des Zeus, um zu erkennen, wieviel größer an ihm die Straffung der Glieder selbst bei der einfachen Opferhandlung ist. Besonders an den Schenkeln sind die Muskeln von einer momentanen Spannung ergriffen, während die olympischen Götter und Heroen

gelassener dastehen, fester auf dem Boden ruhen . . auch da, wo ein Augenblick erfaßt ist, wie in der Metope mit der Übergabe der Hesperidenäpfel oder der stymphalischen Vögel. Die unerschütterliche Ruhe und Dauer der olympischen Gestalten ist selbst in der Stiermetope fühlbar und in dem Westgiebel, der an Energie der Bewegung alles in jener Zeit Geschaffene weit übertrifft.

Die Spannung, die den Athleten aus Adernó auszeichnet, ist jedoch anderer Art als die an sikyonischen Werken beobachtete, denn Sikyonier verharren gleichsam in einem starren ehernen Gefüge, während dem Athleten etwas ruckhaft Momentanes innewohnt. Die ganze Bauchmuskulatur ist angespannt, als schöpfe der Jüngling tief Atem. Zu diesem Augenblicksbild sind die olympischen Figuren der Gegenpol. In völliger Ruhe und Gelassenheit wölben sich an ihnen die einzelnen Muskelfelder. Daß dies nicht durch die Marmortechnik bestimmt wird, beweisen die Bronzen der gleichen Schule (Tf. 29—31).

Der Duktus der Inskriptionen am Jüngling aus Adernó ist eigener Art. Die oberen Bauchmuskeln bilden annähernd ein Dreieck, das darunter liegende Muskelfeld ein Trapez, die auf den Nabel mündenden Querinskriptionen beträchtlich verkürzend. Dann gabelt sich die Linie, die das Bauchfeld umgrenzt, nach der Hüfte und dem Glied hin sich teilend. Die Wölbung des Rippenrandes klingt an der Pubes im kleinen noch einmal nach.

Die Bewegtheit des Athleten sammelt sich in der energischen Wendung des Kopfes. Sie gibt der Figur den stärksten Akzent; der Schwerpunkt des Körpers wird dadurch gleichsam nach außen verschoben. Der Nachdruck, mit dem die rechte Hand zur Seite gestreckt ist, die Straffung des rechten Beines und die Wendung des Kopfes öffnen die Geschlossenheit, die Werken dieser Zeit sonst innewohnt. Blicken wir auf den korinthischen Apollon[1] oder andere Werke des Mutterlandes, so ist es, als ob ein Kraftstrom den Körper durchkreist, der einem jeden Glied den ihm gebührenden Anteil gibt, als ob ein Oval diesen Kräftestrom eindämme und hindere, die Grenze zu durchbrechen. Darin beruht die Harmonie, die alle Werke des Mutterlandes ausstrahlen, das Andante des Taktes, in dem die Glieder zueinander bewegt sind.

Solch eine in sich ruhende Geschlossenheit eignet dem Athleten

nicht in gleichem Maße; er ist ein Menschentypus, der sich in selbstbewußter Kraft eigene Grenzen setzt, gegen überpersönliche Bindungen sich auflehnend. Dieser Gestaltungswille birgt in sich mannigfache Möglichkeiten, und vermag auch in Nebenansichten Reichtum und Schönheit der Formen zu entwickeln, die dem Mutterland verschlossen sind.

Eine etwa zwei Jahrzehnte ältere Jünglingsfigur aus Bronze ist hier anzuschließen, vielleicht gar als Werk der gleichen Werkstatt zu betrachten (1 Tf. 88). Der Sinn der Gesten ist nicht mehr zu erkennen; der rechte Arm des Jünglings ist verbogen und war weiter vom Körper weggestreckt. Die ruhig herabhängende Linke trug einen Stab. Die Haltung des Jünglings, die Spannung seiner Schenkel erweckt den Eindruck, als verharre er nur einen Augenblick in dieser Stellung und würde gleich eine andere einnehmen. Die Spannung der Schenkel setzt sich im Oberkörper fort und sammelt sich in dem etwas geneigten Kopf. Die Formung des Rumpfes entspricht der des Athleten.

Zwischen diesen beiden Bronzen steht der Diskobol Ludovisi (5 Tf. 91). Die Zentrifugalität seiner Bewegung ist von dorischem und attischem Wesen schon abgegrenzt worden. Die Zugehörigkeit zu jenen Bronzen beweist die Formung des Rumpfes und die Bildung des Kopfes. Von diesem gibt es eine gut erhaltene, sehr überschätzte Kopie aus carrarischem Marmor[2]. Trotz der Verstümmlung enthält der Kopf der Herme mehr Griechisches als die Replik.

Den Köpfen dieser Athleten verwandt ist der Athenakopf der Galleria Geografica, der zu einem akrolithen Kultbild gehörte, an dem nur die unverhüllten Teile aus Marmor, alle übrigen aus Holz gearbeitet waren (4 Tf. 92). Die Bohrlöcher an den Schläfen zur Festigung des Stirnhaares, die Rauhung des Hinterkopfes und die Löcher in den Ohrläppchen lassen die Deutung auf die behelmte Athena nicht bezweifeln.

Die Verwandtschaft des Kopfes mit dem des Athleten von Adernó beruht nicht allein im Umriß von Schädel und Nacken, sondern vor allem in der expressiven Kraft der Gesichtszüge (Tf. 93 c, d). Wieder sei als Gegenbild auf Köpfe olympischer Metopen, vor allem der Athena in der Löwen- und Atlasmetope, und den äginetischen Kopf im Louvre gewiesen, um zu ermessen, wie verschieden die Göttin im Bewußtsein ionischer und dorischer Künstler lebt (Tf. 56). Im Blick liegt

das Wesentliche beschlossen. Dorische Götter und Menschen haben den still ruhenden Blick, das schicksalhaft wissende Auge. Ionier sind beweglicheren Temperaments. Die in ihnen beschlossene Kraft drängt aus den Lidern, sie sprüht hervor. Der parische Kopf in New-York ist ein Artverwandter dieser Athena (Tf. 80). Und doch unterscheidet er sich von dem vatikanischen, denn dieser ist selbstbewußter, nicht so sensibel wie der Parier, er ist freier, kraftvoller, von größerer Kühnheit in Blick und Haltung.

Aus älterer Zeit ist dem Jüngling in New-York ein Bronzekopf der gleichen Sammlung anzureihen. Die Zusammenstellung der beiden bedarf kaum der Erläuterung (3 Tf. 93 b).

Ein Torso aus Delos leitet über zu den reifsten Werken dieses Kreises (6). L. Curtius hat in ihm einen Athleten erkannt, der eben den Diskus anschwingt, wie dies Statuetten in Athen und Boston zeigen[3]. Sein Rumpf hat die schon beschriebene Syntaxis, nur daß die Inskriptionen seiner jüngeren Entstehung gemäß von aller archaischen Härte befreit sind.

Der Meister, in dessen Wirkungsbereich diese Werke geschaffen worden sind, ist mit einiger Wahrscheinlichkeit mit Namen zu nennen. Die Bildung des Rumpfes unterscheidet sich von der in Ionien üblichen sichtlich. Der Duktus der Leistenlinien und die beiden auf die Scham führenden Eintiefungen lassen Anklänge an mutterländische Tradition erkennen. Der Geist aber, der diese Körper beseelt, das Momentane der Haltung, die Unruhe, die aus dem Antlitz spricht, ist dem Mutterland unbekannt und gemahnt an ionische Schöpfungen. Aber selbst da ist eine Zentrifugalität, wie sie der Diskobol Ludovisi besitzt, nicht zu finden.

Wir erfassen das Wesen unserer Gruppe am schärfsten mit dem Worte Rhythmos in der griechischen Bedeutung, das nicht von ῥέω fließen, sondern ἐρύω ziehen abzuleiten ist. Zug besitzen diese Körper in höherem Maße als alle zeitgenössischen Schöpfungen und diese Bewegtheit rühmen griechische Kunstforscher den Werken des Pythagoras nach. Die Lockerung und Freiheit seiner Gestalten hat auf die Kunstschriftsteller aus dem Kreis des Lysipp großen Eindruck gemacht, die ihn höher als Polyklet geschätzt, ja in ihm den Vorläufer des

größten Künstlers ihrer Zeit gesehen und darum ans Ende des V. Jahrhs. herabdatiert haben[4].

Die Einung ionischen Geistes und mutterländischen Körperbaus findet so ihre Erklärung. Pythagoras ist von Geburt Samier. Um die Wende des VI. zum V. Jahrh. ist er nach Unteritalien ausgewandert. Seine Beweggründe wissen wir nicht. Wir können nur vermuten, daß er gefühlt haben mag, daß die im Manierismus erstarrenden Künstler seiner Stadt ihm nichts geben können, daß er sich der seiner Heimat fernsten Lehre unterwerfen müsse, um seine zur Gestaltung drängenden Kräfte zu läutern und zu festigen. Die Überlieferung berichtet, daß er in Klearchos von Rhegion den Lehrer gefunden hat, der als Schüler des Eucheiros von Korinth die dorische Tradition in Großgriechenland ausbreitete. Aus diesem Schulverhältnis ist das dorische Gut im Bau seiner Körper zu verstehen.

Die Rückführung all jener Werke auf Pythagoras wird bestätigt durch die große Wirkung, die sie auf die Kunst Unteritaliens ausgeübt haben. Jünglingsköpfe vom Heraion in Selinunt sind ein Abglanz seiner Schöpfungen[5]. Nachklänge sind in der Kleinkunst Süditaliens häufig. Die Nymphe auf dem Tetradrachmon von Himera in Arolsen ist von dem gleichen Rhythmus bewegt[6] wie der Athlet aus Adernó; wir glauben ihn wahrzunehmen an Terrakotten aus Selinunt, dem Spiegelträger in London 553 und Jünglingsfiguren in München und Syrakus (unveröffentlicht). Provinzieller sind die Nachklänge aus kleinen Heiligtümern Kalabriens[7]. Aber auch dies ist für die Rückführung jener Werke auf Pythagoras von Bedeutung, daß Athleten solchen Kalibers wie der Diskobol Ludovisi und der Spender aus Adernó im Mutterland nicht zu finden sind. Alle griechischen Athletenbilder bis zur Epoche Alexanders stellen Menschen edelster Rasse dar, Jünglinge in der höchsten irdischen Vollendung; hier aber begegnen wir zum erstenmal Kraftnaturen, denen die Athletik Beruf ist und die allmählich in den olympischen Wettkämpfen die Oberhand gewonnen haben. Es ist der Schlag, der im sinkenden Griechenland — schon Euripides beklagt es — die Gymnastik ihres alten Sinnes beraubt, Mittel und Ziel verwechselt[8]. Die ersten Athleten der Art scheinen in Unteritalien gelebt zu haben wie Milon von Kroton, einer der

frühsten proletarischen Athleten[9]. Der Athlet aus Adernó ist lebensmäßig ein Ahn des Faustkämpfers im Thermenmuseum.

Bestehen diese Ausführungen zu Recht, so bestätigt sich das Bild, das Furtwänglers intuitiver Blick von dem Meister auf Grund von Torsen in Delos, Paris und dem Giardino Boboli entworfen hat. Kaum Zufall dürfte es sein, daß der erste als überragende eigenwillige Persönlichkeit zu fassende Meister der griechischen Plastik ein Ionier war.

ATHEN

Die Strahlen des Glanzes aller griechischen Staaten brechen und sammeln sich in Athen gleich wie in einem Edelstein. Seit Solon, mehr noch seit und durch Peisistratos wird diese Stadt zum Brennpunkt von Hellas. Dichter und Künstler strömen ihr zu, als ob nach dem Willen der Götter die Früchte aller von Hellenen seit einem halben Jahrtausend vollbrachten geistigen Taten und Werke dieser „dämonischen Stadt", wie sie Pindar gefeiert hat, zufallen müßten. Sie hat den Entscheidungskampf zwischen Okzident und Orient heraufbeschworen und entschieden und damit die Vormachtstellung politisch errungen, die sie geistig durch die von Perikles und seinem Freundeskreis wachgerufenen Kräfte für immer erhalten sollte. Vielerlei geistige Strömungen, die in den erbitterten Kämpfen der großen Führer politisch in Erscheinung treten, haben das Wachstum dieses Volkes bestimmt, stärker als in anderen Staaten, an seinem Wesen bis zur reinsten Entfaltung und Erfüllung seiner Kräfte geformt. In der Plastik sind Wirkungen davon sichtbar.

Obwohl dem Boden keiner anderen griechischen Stadt gleichviel Bildwerke entstiegen sind, ist die attische Plastik mit Ausnahme der Porosskulpturen und der Koren noch unzureichend veröffentlicht und erforscht. Die Theorie von dem bestimmenden ionischen Einfluß, die unausrottbare Schulmeinung, daß der Osten in allem dem Mutterland überlegen war und eine blühende Marmorkunst entwickelt hatte, als die attische Plastik zwar kraftvolle, aber in jeder Weise provinziell rückständige Werke hervorbrachte, hat die Erkenntnis der attischen Kunst immer wieder verschleiert[1]. So wird erst nach gebührender Veröffentlichung noch vieler halbvergessener attischer Werke möglich sein zu sichten, in der Art, wie Lechat und Schrader an den Koren begonnen haben[2]. Hier kann darum nur versucht werden, einige Linien aufzuzeigen, die zur Plastik des herben Stiles führen, um diese am meisten im Dunkel liegende Epoche vielleicht ein wenig zu erhellen.

Tafel 94a 1. Athen Nat. Mus. Kopf vom Dipylon. M. H. ca 35 cm. Jhb. 1916 Anz. S. 162. Ath. Mitt. 1922, 54 (Buschor).

Tafel 94b 2. Athen Akropolis Mus. 35. Kopf des „Blaubart" Poros. H. 35 cm. Ath. Mitt. 1922 S. 53, Taf. 15.

3. Athen Akropolis Mus. 10. Hydrophore. Poros. Wiegand, Porosarch. Abb. 215. Ath. Mitt. 1922 S. 54, 81 (Buschor).

Tafel 94c 4. New-York Metrop. Mus. Kopf. M. H. 21,9 cm. Metro. Bull. 1922 S. 148.

Tafel 94d 5. Louvre. Kopf M. H. 27 cm. Bull. de corr. hell. 1892 Taf. 5.

Tafel 94e 6. Chalkis. Theseus. M. H. 25 cm. Ant. Denkm. III Taf. 29. Americ. Journal of arch. 1923 S. 174.

Tafel 94f 7. Athen Akropolis Mus. 674. M. H. 20 cm. Lechat, au Musée de l'acropole Taf. 1. 2. Schrader, Auswahl S. 27 Abb. 22—24.

Tafel 94g 8. Athen Akropolis Mus. 684. M. H. 24 cm. Lechat, au Musée S. 368. Schrader, Auswahl Taf. 9, 10.

Tafel 94h 9. Athen Akropolis Mus. 688. M. H. 12 cm. Lechat, l'art attique S. 359 Abb. 26. Schrader, Auswahl S. 39 Abb. 39.

Tafel 95a 10. Louvre. Kopf. M. H. 20 cm. Gaz. arch. 1887 S. 88 Taf. 11. Lechat, l'art attique S. 113 Abb. 4.

Tafel 95b 11. Athen Akropolis Mus. 622. Hermes. M. H. 10 cm. Lechat, au Musée S. 109 Abb. 6.

Tafel 95c 12. Athen Nat. Mus. 61. M. H. 20 cm. Ephim. arch. 1889 Taf. 5. Brunn-Bruckmann Text zu 552.

Tafel 95d 13. Athen Akropolis Mus. 669. M. H. 25 cm. Ath. Mitt. 1890 S. 5. Schrader, Marmorskulpt. S. 26 Abb. 22—26. Ath. Mitt. 1925 S. 170 (Pfuhl).

Tafel 95e 14. Athen Akropolis Mus. 681. M. H. ca. 30 cm. Jhb. 1887 S. 135 Taf. 9, 1 (Studniczka). Schrader, Auswahl Taf. 1.

Tafel 95f 15. Athen Akropolis Mus. 641. H. 7,2 cm. Schrader, Arch. Marmorskulpt. S. 37.

Tafel 97 16. Kopenhagen Ny-Carlsberg Glyptothèque 11. M. H. 31,5 cm. Arndt, la glypt. Taf. 1, 2.

Tafel 96c 17. Athen Akropolis Mus. 609. M. H. ca. 20 cm. Kore des Euthydikos. Jhb. 1887 S. 216 (Winter). Lechat, au Musée S. 364 Abb. 37. Schrader, Auswahl S. 34 Abb. 34. Studniczka, Leipziger Winckelmannsprogramm 1914.

Tafel 98 18. Athen Akropolis Mus. 698. Jünglingsstatue des Kritios(?). H. 86 cm. Schrader, Auswahl S. 53. Taf. 16.

19. Athen Akropolis Mus. 657. Lechat, sculpture attique S. 480 Abb. 43 (Kritios?).

Tafel 11 20. Athen Nat. Mus. Relief eines Stephanephoros aus Sunion. M. H. 59 cm. Jhb. 1921. Anz. S. 326 (Studniczka). Deltion II Παραρτ. S. 78. Buschor, Olympia Abb. 28. Antike I Taf. 39 (Zahn).

21. Athen Nat. Mus. Athena. Br. H. 15 cm. De Ridder, bronzes trouvés sur l'acropole Nr. 788. Brunn-Bruckmann, Denkmäler Text zu Taf. 502 (Arndt).

22. Athen Akropolis Mus. 599. Kriegertorso, Marm. Lechat, Sculpture attique S. 456 Abb. 39. Br. Br. 546 l.

Tafel 96 ab 23. Cleveland Mus. Weiblicher Kopf. M. H. 10 cm.

24. Athen Nat. Mus. 82. Relief mit zwei Palladien. Ephim. arch. 1890 Taf. 1. Svoronos, National Museum Taf. 26 S. 101.

25. Athen Nat. Mus. Magazin. Frgm. einer Gruppe: Athena und Gigant. Phot. d. Inst. Athen.

26. Athen Akropolis Mus. 577, Handwerkerrelief. M. Phot. Alinari 24605. Buschor, Olympia S. 28.

27. Mariemont Slg. Warocqué, Kopf. M. Catalogue de la Coll. Nr. 7.

28. Athen Nat. Mus. Kopffrgm. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1266.

Tafel 12 29. Chatsworth Slg. des Herzogs von Devonshire. Apollokopf. Br. H. des Gesichtes 20,5 cm. Die Locken an der l. Seite des Kopfes, die einst die Ohren verdeckten, sind abgebrochen. Michaelis, ancient marbles in Great Britain S. 277. Furtwängler, Intermezzi S. 1 ff. Burlington Catalogue 1904 Taf. 2, 8, 9. Studniczka, Kalamis S. 78. Bulle, Schöner Mensch[2] S. 461.

30. Athen Akropolis Mus. 140. Athena. M. Lechat, au Mus. S. 189 Abb. 20. Österr. Jahresh. 1911 S. 66 Abb. 70 (Schrader).

31. Edinburgh Slg. Elgin. Br. Athena. Festschrift für Benndorf Taf. 9 S. 176. Jhb. 1926 S. 13 (Pfuhl).

32. Athen Nat. Mus. 1848. M. Frauentorso aus Rhamnus. Buschor, Olympia Abb. 23. Jhb. 1926 S. 13 (Pfuhl).

33. Wien. Palais Lanckoronski. M. Relief. Athena. Österr. Jahreshefte 1913 S. 1 Taf. 1. Schrader, Phidias S. 92 Abb. 76.

Tafel 99 34. Paris Cab. des médaillés 928. Jüngling. Br. H. 17,5 cm.

Tafel 100 35. Athen Akropolis Mus. 695. Relief. Sinnende Athena. H. 54 cm. Mon. Piot. 1896 Taf. 1 (Lechat). Bulle, Schöner Mensch[2] Taf. 273. Österr. Jahresh. 1913 S. 6. Schrader, Phidias S. 91 Abb. 75.

Tafel 96d 36. Boston Mus. of Fine Arts. Frauenkopf von einem Rhyton. Terr. Bull. 1926 S. 28.

37. Eleusis Mus. Relief. Demeter und Triptolemos. Buschor, Olympia Abb. 27.

Am Anfang der attischen Marmorplastik steht der Jünglingskopf, der am Dipylon in Athen gefunden worden ist (1 Tf. 94a). Sein Bau und seine Formen sind bestimmt durch die magere Körperlichkeit, die allen am Ende des VII. Jahrhs. geschaffenen Werken eignet. Locker, ohne alle sichtbare Spannung fügen sich die Teile seines Kopfes zusammen, dessen Ausdruck die großen, weit geöffneten Augen beherrschen. Ihnen verdankt er die milde Heiterkeit, die ein Wesenszug aller attischen Geschöpfe ist.

Diese kühle Schönheit steigert sich in nachsolonischer Zeit zu strotzender Kraft. Der Blaubart und die Hydrienträgerin (3) sind die reinsten plastischen Verkörperungen dieser Zeit, die uns erhalten sind (2 Tf. 94b). Der Kopf des Dämons ist von größerer Rundung und Fülle. Seine Wangen wölben sich, Lippen und Nase sind breiter und derber, vor allem aber haben die Augen an Ausdruckskraft gewonnen. Sie quellen groß aus den Lidern hervor, die sie noch ohne Differenzierung im einzelnen umschließen.

Die frühpeisistratische Plastik vertritt am vollständigsten der Apollon von Volomandra, am eindringlichsten ein Kopf in New-York (4 Tf. 94c). Die schwere Wucht der Formensprache ist gemildert, die gestaltende Kraft stärker um einen Mittelpunkt versammelt. Dadurch gewinnt der Umriß des Gesichtes einen bisher unbekannten Reichtum und stärkste Ausdruckskraft durch die Prägnanz von Kinn und Jochbeinen. Man vergleiche diese Augen mit den älteren, sie quellen nicht mehr so sehr

hervor, sind nicht mehr so breit von den Lidern umrahmt, die das Auge nur noch wie ein dünnes Häutchen bedecken. Zum erstenmal sind beide Lider differenziert und bilden im inneren Winkel eine kleine Tränenkarunkel. Von der verfeinerten Lebendigkeit dieses Kopfes spricht auch das Stirnhaar, das mit einer Tänie umwunden in kleinen Büscheln wie Flämmchen emporzüngelt.

Aus der späteren Zeit des Peisistratos — für genauere Daten ist noch kein Anhaltspunkt sichtbar geworden — besitzen wir einen Jünglingskopf im Louvre, der sich an künstlerischem Rang mit dem in New-York nicht messen kann (5 Tf. 94d). Der spitzfindig unruhige, zuckende Ausdruck des älteren Kopfes ist nun breiter, gesättigter Fülle gewichen. Kinn und Jochbeine sind weicher im Fleisch gebettet und alle Formen großflächiger gesehen. Die Lippen spitzen sich nicht mehr vorwitzig, sondern schließen sich in schöner sinnlicher Schwellung. Das Auge ist stärker plastisch gesehen — darin der spätsolonischen Zeit verwandt — aber von reicherer Formung und stärkerem Blick durch die Falte am Oberlid. Der Ruhe und Gelassenheit, die aus dem Antlitz strahlt, entspricht die Bildung des Stirnhaars, das nicht mehr emporflackert, sondern in zwei Reihen großer Locken sich über Stirn und Schläfen ringelt.

Dem Ende der Tyrannenzeit nähern wir uns mit dem Theseus aus Eretria[3] (6 Tf. 94e). Er zeigt die schwellende Lebensfülle gesteigert und differenziert. Seine Wangen sind von strotzender Muskelkraft, wie sie vorher noch nie dargestellt worden war. Es beruht nicht allein in der Stärke dieser Künstlerpersönlichkeit, daß alle Teile des Gesichtes, die an dem älteren Kopf gleichsam noch lose nebeneinanderstanden, nun durch eine im Innern wirkende Kraft inniger verwachsen sind, ein dichteres Menschenbildnis darstellen. Um dies zu erreichen, betont der Künstler stärker die Augen und Lippen. Diese sind schmäler und gespannter, schärfer an den Mundwinkeln akzentuiert, die Augen quellen in satter Rundung hervor, die Lider müssen sie fester umschließen. Kräftiger sind sie nun abgesetzt, auch im inneren Winkel durch die Ausprägung der Tränenkarunkel. In der Bildung des Haares klingt der neue Reichtum und die Verfeinerung der Empfindung aus, indem ein dichter Kranz kleiner Locken das Antlitz überwölbt.

Diese Lebensfülle war nicht mehr zu steigern, sondern nur zu verfeinern noch möglich. Es ist kein Kopf dieser letzten Epoche erhalten, der sich an Rang dem Theseus vergleichen könnte. Die Koren vom Ende des VI. Jahrhs. zeigen alle Formen bis zum letzten verfeinert, die urwüchsige, aus Augen und Lippen strahlende Lebensfreude verflüchtigt zu kecker Fröhlichkeit und spielerischer Anmut (7 Tf. 94f). Aus schmalen Lidern lugen ihre kleinen Äuglein. Wangen und Kinn ragen aus dem von schelmischem Lächeln bewegten Antlitz, die Lippen spitzen sich. Unruhige Strähnen rieseln zu beiden Seiten der Schläfen herab. Alle Köpfe dieser Zeit sind von einer bewegenden Kraft geformt, die an ihren eigenen Grenzen angelangt ist und im Manierismus zu erstarren droht.

Diese Kunst lebt sich zu Ende noch vor Ausbruch der Perserkriege. In der Tracht von Gewand und Haaren ist die Kore 684 ebenso wie in ihren plastischen Ausdrucksmitteln ein Kind des VI. Jahrhs. (8 Tf. 94g). Neu aber ist die Tektonik des Körpers, der dies Gewand trägt und die Fügung der Teile, die er bewirkt. Am Kopf ist das wieder am sichtbarsten. Er ist kräftiger und voller gebaut und ruht auf kurzem breitem Hals. Die Bewegung und Spannung der zu einem leisen Lächeln sich verziehenden Wangen ist einer Entspannung der Gesichtszüge gewichen. Der Mund ist ernst und breit, die Stirn niedriger, Augen, Nase und Lippen nach Lot und Wage gerichtet. Die breite Stirn und das volle Kinn geben dem Antlitz Gewichtigkeit. Der herbe Stil kündigt sich an. Die harte Fügung (αὐστηρὸς ἁρμωνία) pindarischer Gesänge hat schon vorher in der attischen Dichtung die leichte (γλαφυρὰ ἁρμωνία) verdrängt. Die Köpfe zeigen, daß jene am Antlitz des Menschen nicht spurlos vorübergegangen ist.

Neben diesen Werken gehen andere einher, die sich als geschlossene Gruppe von den eben beschriebenen abheben und eine besondere Richtung der attischen Plastik darstellen. Sie wird zuerst sichtbar in der Zeit unmittelbar vor dem Auftreten des Peisistratos, sie verschließt sich der Verfeinerung und Lebensfülle, die wir an Werken der Jahrhundertmitte zu sehen gewohnt sind und verharrt bei der derben Vierschrötigkeit der solonischen Epoche. Bis zum Beginn der Perserkrige lebt diese altattische Kunst fort, die neu dem Leben einströmenden

Kräfte auf ihre Weise gestaltend. Im Antlitz ist ihr Charakter am schärfsten ausgeprägt.

Einer der ältesten Köpfe ist im Louvre (10 Tf. 95a). Er hat die vollen, festen Formen, die Werke von der Art des Kalbträgers auszeichnet. Die Wangen wölben sich in großen Flächen, das Haar ist locker gewellt und von der Stirnmitte zur Seite gestrichen. Den Ausdruck des Kopfes beherrscht das große Auge. Es ist scharf geschnitten, ohne daß die Ränder der Lider sich plastisch abheben. Sie bedecken das wenig sich hervorwölbende Auge wie dünne Häutchen, oben in hohem Bogen, unten fast wagerecht. Da das Auge nicht tief in der Höhlung liegt, genügt eine seichte Eintiefung der Oberliddecke, um zur Braue hinüberzuleiten. Ihrer Bildung des Auges, die wenig gewandelt bis zum Anfang des V. Jahrhs. beibehalten wird, verdanken diese Köpfe den festen, offenen Blick, dem aber die sprühende Vitalität ihrer Zeitgenossen fehlt. Diesem Kopf schließt sich der Hermes im Akropolismuseum an (11 Tf. 95b) und zwei Jahrzehnte danach der Zeus Rampin[4]. An ihm wird der preziösen Anmut der frühpisistratischen Zeit insofern ihr Recht, als das Haar wie am Zeus des Einführungsgiebels auf das zierlichste gekräuselt und in Löckchen gedreht erscheint, während die Flächen des Gesichtes nur wenig bewegt sind und das Auge durchaus noch in der älteren Weise gebildet ist. Weiter geht in der Bewegung der Gesichtszüge der Meister eines Köpfchens aus Eleusis, der Mund verzieht sich sogar zu einem Lächeln (12 Tf. 95c). Auch das Auge gewinnt an stärkerer Ausdruckskraft durch die starke Betonung der Tränenkarunkel; in den Grundformen bewahrt es aber noch ganz jene altattische Form.

An dieses Köpfchen schließt sich die Kore 669 an. Sie hat das gleiche knorrige Antlitz mit der bezeichnenden Augenbildung, nur daß das Unterlid nicht mehr ganz wagerecht verläuft (13 Tf. 95d). Es ist nicht Unvermögen, was dies Werk von gleichzeitigen Schöpfungen wie der Athena des Gigantengiebels unterscheidet, sondern das herbere Körperempfinden, das allem strotzenden Schwellen der Formen abhold ist und diese so nachdrücklich wie möglich bildet. Am Haar ist dies besonders deutlich. In ganz kantig gebildeten steifen Ringellocken hängt es in die Stirn und bandartig fällt es auf die Schultern. Ein

Blick auf die Siphnierkore oder selbst mittelmäßige Schöpfungen, wie die Kore 687, läßt die Kargheit dieser ausdrucksvollen Formensprache inne werden.

Botho Gräf hat erkannt, daß diese Kore in der Statue des Antenor eine nahe Verwandte besitzt[4a] (14 Tf. 95e). Unterschiede in der Gewandbehandlung sind unwichtig gegenüber der gleichen Prägung des Antlitzes. Entscheidend für die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe ist die Bildung der Augen und die hölzerne Starrheit in der Wiedergabe der Locken. Trotz dieser Unlebendigkeit überragt die Antenorkore dennoch ihre Zeitgenossen durch die Macht ihrer Erscheinung, sie wirkt wie ein Protest gegen die Überfeinerung der letzten Tyrannenzeit. Dem Freisein von aller koketten Anmut hat es die Statue zu danken, daß sie häufig für älter gehalten wird als sie ist, ebenso wie die Stele des im Lauf zusammenbrechenden Kriegers.

Das letzte Werk dieser Richtung ist das Köpfchen 641 (15 Tf. 95f). In der Bildung der Augen ohne Lidrand und in der Formung der weichen Brauen unterscheidet es sich von den spätesten Koren der Tyrannenkunst und gibt sich als letzte Schöpfung der altattischen Kunst zu erkennen.

Die beiden Richtungen, die man als plastische Verkörperung der Athen damals bewegenden politischen Parteien: der zeitgemäßen Tyrannis und der überlebten Adelsherrschaft deuten mag, finden mit dem Ausbruch der Perserkriege ihr Ende. Man hat oft Schöpfungen wie die Antenorkore als Vorboten der herben Plastik der Pentekontaetie bezeichnet. Mit Unrecht: denn nur die äußerlich strenge Haltung, die dort Erstarrung, hier neue Bindung ist, läßt beide als verwandt erscheinen. Aus der trockenen Dürre jener Werke konnte die Kunst der Pentekontaetie ebensowenig erwachsen, wie aus der an die äußersten Grenzen der Verfeinerung angelangten peisistratischen Plastik. Eher ist als Ahn der Plastik des V. Jahrhs., die für uns in Athen an der Euthydikoskore (17 Tf. 96c) zum erstenmal sichtbar wird, der Kopf Rayet zu bezeichnen (16 Tf. 97). Man pflegt ihn mit der Athena des Gigantengiebels zusammenzustellen und bezeichnet damit seine Entstehungszeit, nicht seine besondere Artung. Er ist all seinen Zeitgenossen überlegen durch die größere innere Freiheit und Geschlossenheit.

Das Haar trägt er nicht in archaischer Weise in Locken gedreht, sondern in kurzen schlichten Büscheln. Er bedarf keiner spätarchaischen Übertreibung. Die Tränenkarunkel ist einfacher wiedergegeben, das Lid nicht mehr kantig abgesetzt. Der Blick erhält größeren Nachdruck durch den breiten Rand des Oberlides. Aus den Wangen und Lippen leuchtet eine Sinnenfreudigkeit und Lebensfülle, gegen die alle anderen Köpfe der Zeit kleinlich und formelhaft erscheinen. Er birgt die Kräfte beider Richtungen in sich, die zu kennzeichnen versucht worden sind, die Gehaltenheit der altattischen Art, aber ohne trockene Starrheit, und das blühende Leben der peisistratischen Kunst, aber ohne deren kleinliche Grenzen.

Voll zum Durchbruch kommt die neue Menschlichkeit, die in dem Kopf Rayet noch keimhaft beschlossen liegt, in der Euthydikoskore (17 Tf. 96 c). Die kristallene Spröde der spätpeisistratischen Köpfe, ihre Spannung, die alle Teile zusammenwölbte, ist nicht mehr. Das Atmen des Fleisches in seiner sinnlichen Fülle und Wärme beherrscht nun den Ausdruck. Die Augen blicken aus breiten, schweren Lidern und die Lippen ruhen fest geschlossen aufeinander, ohne sich zu einem schelmischen Lächeln zu verziehen.

An der Schwelle zur Pentekontaetie steht die Mädchenfigur von den Propyläen, die jüngste unter den archaischen Koren (9 Tf. 94 h). Ihre Tracht nähert sich nicht allein in dem kurzen Überschlag auf der Brust dem dorischen Peplos, sondern auch in der Art, in der der Stoff als schwere, sich stauende Masse empfunden wird. Welcher Abstand diese attische Schöpfung aber von gleichzeitigen dorischen trennt, das erhellt ein Blick auf sikyonische und argivische Werke der gleichen Zeit (Tf. 22). Dorer bringen das Konstruktive des Körperbaues an der Gewandfigur eindringlicher zum Ausdruck, während die größere Differenziertheit, mit der Athener den Körper empfinden, in einer reicheren Drapierung des Gewandes zur Geltung kommt. Die Ballung der Kräfte, die allen Geschöpfen der Zeit um 480 eigen ist, zeigt der Kopf in seltener Schönheit. Seine Form nähert sich einer Kugel. Die Gehaltenheit im Ausdruck der Euthydikosfigur ist noch gesteigert. In weicher Rundung wölben sich die fleischigen Wangen. Die Lider scheinen sich durch die Schwere ihrer Ränder nur langsam zu öffnen. Mund und Augen schauen noch ernster drein.

So wenig attische Bildwerke aus der Zeit des herben Stils auch erhalten sind, sie führen deutlich vor Augen, welch tiefgreifende Umformung des Körpers sich vollzogen hat, welch neuer Adel seine Haltung bestimmt. Der sog. Kritiosknabe ist die erste Verkörperung des neuen Geistes (18 Tf. 98). Er ist der Bindungen ledig, die den Körper bis dahin gehindert hatten, sich frei in seinem Bereich zu bewegen. Die starre Frontalität ist überwunden durch die Fähigkeit, die Last des Rumpfes ungleich zu verteilen, freier und anmutiger zu stehen, die Arme behender zu regen, den Kopf in noch nie gesehener Hoheit zu tragen. Die Sprengung alter Bande hat die Aktionskraft des Körpers nicht über seine leiblichen Grenzen erweitert, sondern nur Starres ausgeschieden, ihn gleichsam von einer Schale befreit, mehr zu seinem leiblichen Kern geführt. Der Kritiosknabe ist intensiver Mensch, als jede früher geschaffene Knabenstatue.

Ihm folgt nach wenigen Jahren das Relief eines Knaben aus Sunion (20 Tf. 11). Wir wissen nicht, ob es einen jugendlichen Sieger darstellt, der sein Bild der Göttin geweiht hat, oder ob es das Grabrelief eines Verstorbenen ist. Beides in einem Heiligtum der Athena nicht wahrscheinlich. Mehr hat Seltmans Vermutung für sich, daß der Knabe jenen Heros Stephanephoros darstellt, der in Inschriften von Sunion genannt wird. Unsere Erkenntnis muß sich auch hier noch mit der Deutung der Formensprache des Bildwerkes bescheiden.

In stiller Anmut setzt sich der Jüngling den Kranz auf. Die dichtgereihten Bohrlöcher, die diesen fest mit dem Relief verklammern sollten, lassen erschließen, daß der Kranz nicht aus Erz, sondern aus kostbarem Metall gefertigt war. Bau und Haltung des Knaben sind von der Gewichtigkeit, die alle Geschöpfe der Jahre um 480 auszeichnet. Er verhält sich zu dem hochstrebenden Körper des lässig anmutigen Kritiosknaben wie die Propyläenkore zu dem Weihgeschenk des Euthydikos (Tf. 94 h, 96 c). An den Proportionen braucht das hier nicht im einzelnen dargelegt zu werden. Die Bewegung der Glieder bestimmt eine lastende Schwere, die nicht als äußerer Druck in Erscheinung tritt, sondern durch innere Fülle erzeugt wird, ein Schwersein durch im Leib gesammelte Kräfte, die gleichsam in langsamem Strom im Körper emporsteigen und in dem wie eine volle Knospe sich neigenden Ant-

litz sich sammeln. Zum erstenmal wird das Haupt des Menschen Brennpunkt aller leiblichen Kräfte. An diesem Kräftestrom hat der ganze Körper Anteil. Von einem langsamen, schweren Rhythmus sind die Arme ergriffen, die kräftig und massig gebaut sind. Der Kontur besonders an dem erhobenen Arm verläuft in herben, wenig differenzierten Linien. Der Kopf hat die vollen runden Formen der Propyläenkore, nur formt sein Bildner Brauen, Lider und Lippen weicher. Das kräftige Kinn gehört zum Schönheitsideal der Epoche. Das Haar trägt der Jüngling über der Stirn geknotet und im Nacken und an den Seiten herabhängend. Alle Formen sind einfach und schlicht in ihrer großen Wesenheit gesehen, ohne störende und kleinliche Details. Die Muskelfelder sind ohne scharfe Akzente geschieden, nur über dem Hüftmuskel ist eine Einsenkung, die ein typisch attischer Zug zu sein scheint. So haben wir uns Werke des Hegias vorzustellen, der in dieser Zeit den Phidias gelehrt hat.

Wieder durch ein Jahrzehnt getrennt ist das Relief der Athena, die auf ihre Lanze gestützt an einem Grenzstein sinnend steht. (35 Tf. 100). Es ist, wie Bulle vermutet hat, wohl eine Weihung der Steinmetzen, die unter Kimon (467—461) die Mauern der Akropolis erweitert haben. Die Göttin trägt den dorischen Peplos, der sich nur allmählich in Athen Geltung verschafft hat. Er wird der differenzierteren attischen Empfindung dadurch näher gebracht, daß er über dem Überschlag gegürtet ist. Er erzeugt so ein reicheres Faltenspiel, die klare tektonische Scheidung in Ober- und Unterkörper wird abgeschwächt. Es ist dies eine typisch attische Peplostracht, die auch die Athenastatuette auf der Burg, die Athena Elgins, eine Frauenfigur aus Rhamnus, eine Göttin auf einer Nordmetope des Parthenon, die Athena des Myron und die Athena Lemnia tragen [5].

Stärker als an dem Relief des Stephanephoros wird unser Auge zu dem sinnenden Haupt der Göttin geführt durch die schräge Haltung des Körpers und der Lanze, auf die sich jener stützt. Überwölbt wird es durch den mächtigen Bogen des Helmbusches. Die Arme begleiten den aufsteigenden Kräftestrom in ihrer Weise; der in die Hüfte gestützte Arm leitet in gleichmäßigem Fluß zu dem Kopf, der rechte entwickelt durch seine starke Bewegung ein wundersam feines Spiel der Konturen, das in der Haltung der Finger zart ausklingt.

In diesem leichteren Aufsteigen der Kräfte und ihrem zarteren Zusammentreffen am Haupt liegt das wesentliche Neue des Reliefs beschlossen. An den erhobenen Händen beider Werke wird es ebenso sichtbar wie an der Formung der Köpfe. Augen, Lippen und Nase sind sensibler gebildet durch die Geistigkeit, die in dem jüngeren Werke in stärkerem Maß als in dem älteren waltet.

Die attische Plastik des strengen Stils, deren Wandlungen an drei Meisterwerken aufgezeigt worden sind, wird durch Zuweisung einiger geringerer Werke nur unwesentlich erhellt. Die eherne Athena Promachos liegt der Pentekontaetie noch voraus und ist der Kore 684 zur Seite zu stellen[6]. Aus dem nächsten Jahrzehnt sind einige meist schlecht erhaltene Fragmente zu nennen: das Relief mit den beiden archaistischen Palladien (24), die Köpfe in Athen, Mariemont und Cleveland (23, 27, 28 Tf. 96a, b), das Handwerkerrelief (26) und die Fragmente einer Gigantomachie in Athen (25). Die ungewöhnlich breiten, weich modellierten Lider scheinen eine attische Eigentümlichkeit der Zeit zu sein. Aus dem kimonischen Jahrzehnt sind erhalten die Athena, die ihre Hand in die Hüfte stemmt; die Athena Elgins, das Relief Lanckoronski, der Torso aus Rhamnus und ein Knabe im Cabinet des médailles (30—34 Tf. 99).

Es ist bei den wenigen zu Vergleichen geeigneten Schöpfungen anderer Schulen unmöglich, im einzelnen zu erläutern, worin der attische Charakter dieser Werke beruht. Nur an wenigen kann dies versucht werden: einer Athena aus Bronze (21), dem Stephanephoros (Tf. 11) und dem Knaben im Cabinet des médailles (Tf. 99).

Die Athenastatuette fordert zum Vergleich mit dorischen Peplosfiguren heraus. Die Gewandung ist gleich, die Auswirkung des Körpers anders. Die Göttin ist in Haltung und Umriß ihres Körpers bewegter als alle dorischen Frauenfiguren. Das Spielbein ist von mehreren Bogenfalten überzogen, die Steilfalten verlaufen etwas gekrümmt, die Drapierung am Oberkörper ist unruhiger, als sie an dorischen Statuetten dieser Zeit zu sein pflegt. Vor allem aber läßt die Führung des Umrisses erkennen, daß der Attiker die Formen nicht so tektonisch streng sieht, sondern differenzierter gestalten will. Er bevorzugt deswegen später stets die reichere Drapierung des Peplos mit der Gürtung über dem Apoptygma.

Der Stephanephoros wird oft als Werk des Meisters betrachtet, der den Blonden Knaben auf der Burg geschaffen hat, den wir der kleonäischen Schule zugeteilt haben (Tf. 39). Die Ähnlichkeit beider beruht nur in der Zeit, die beide hervorbrachte. Davon abgesehen sind tiefgehende Unterschiede fühlbar, die aus der verschiedenen Schule ihrer Schöpfer zu erklären sind. Den Ausdruck beider Köpfe bestimmt das Gleichgewichtsverhältnis von Haar und Antlitz. Schwer lastet es am Blonden Kopf, leichter und anmutiger geordnet am Stephanephoros. Stirn und Antlitz wirken an ihm dadurch freier. Der gleiche Unterschied herrscht im Schnitt des Gesichtes, Augen, Nase und Mund sind am Blonden Knaben dichter zusammengedrängt, am Heros locker gefügt und in ihrer Gewichtigkeit anders verteilt, die Nase ist länger und die Lider breiter. Das Fragment, das vom Körper des Blonden Knaben erhalten ist, spricht von den gleichen Wesensverschiedenheiten. Sein Fleisch ist straffer, die Muskeln wölben sich stärker, in kleonäischer Art bildet die Hüftlinie eine kräftige Biegung, während sie am attischen Heros wie am Kritiosknaben in schöner S-förmiger Kurve hinabschwingt. Über dem Hüftmuskel ist die weiche Einsenkung, die eine Eigentümlichkeit der attischen Plastik ist.

Der Knabe im Cabinet des médailles (Tf. 99) ist ein Zeitgenosse des Argivers aus Ligurio (Tf. 27c). Dieser unterscheidet sich von dem Athener durch die lastende Schwere, die aus seiner Haltung, seinem Antlitz und jedem einzelnen Teil spricht. Der attische Knabe ist von leichterem Bau, edlerem Wuchs und differenzierterem Umriß. Das zeigt sich an der Gliederung des Rumpfes: am Attiker sind alle Muskelzüge zart angedeutet, am Argiver nachdrücklich breit modelliert. Eine Einzelform ist aufschlußreich. Der attische Bildner kimonischer Zeit beobachtet, daß sich die Entlastung der einen Körperseite durch den nur locker den Boden berührenden Fuß nicht gleich an den Hüftlinien auswirkt, ihm fehlt aber die tiefere Kenntnis des Argivers, der schon damals gesehen hat, daß durch die Anspannung der Standbeinseite die Hüftlinie stärker gebogen ist als an der Spielbeinseite. Das tiefere Wissen vom Bau des Körpers und die Fähigkeit, die Lockerung durch das neue Standmotiv am Körper zur Darstellung zu bringen, haben zuerst die Argiver besessen. Phidias mag deshalb zu Ageladas gegangen

sein, um von ihm die Rhythmisierung des Körpers zu lernen, die Voraussetzung seines Werkes war.

Doch stärker als an solch grammatischen Indizien äußert sich die attische Eigenart an den Köpfen der beiden Knaben. Die schwerflüssige nachdrückliche Formensprache des Argivers prägt das Antlitz ernst und verschlossen. Der attische Knabe ist heiterer, offener. In ihm ist die Einung von Anmut und Würde, die jedes attische Gebilde über die aller anderen Schulen erhebt, jene Zartheit, die Pindar als attisches Wesen am tiefsten in einem Hymnos gefeiert hat: ἁβρότατον διὰ αἰθέρος βαίνοντες[7].

Die Reihe der attischen Bildwerke herben Stils ist mit dem Bronzekopf in Chatsworth zu beschließen, dem einzigen Bruchstück eines Kultbildes aus der Pentekontaetie, das wir besitzen (29 Tf. 12). Sein attischer Ursprung ist nicht an Einzelformen zu erkennen, sondern nur damit zu erweisen, daß dies Werk eine geistige Haltung verkörpert, die auf attische Schöpfungen der perikleischen Zeit vorausweist[8]. Der angebliche Fundort Smyrna kann diese Bestimmung nicht widerlegen, da gerade in dieser Zeit Meister des griechischen Mutterlandes Götterbilder für ionische Heiligtümer geschaffen haben.

Die menschliches Maß überschreitende Größe des Kopfes besagt, daß er einen Gott oder Heros darstellt. Sein jugendliches Alter, die über der Stirn zusammengeknoteten Haarsträhnen und die feierlich im Nacken herabwallenden Locken lassen kaum an einen anderen Gott als den βούπαις ἀκερσεκόμης Apollon denken.

Furtwängler hat den Kopf von gleichzeitigen Schöpfungen anderer Schulen abgegrenzt: dem Apollon im olympischen Giebel und dem Leierspieler aus Pompei; man könnte den Wagenlenker in Delphi, den Diskobolen Ludovisi und den Kopf aus der Sammlung Townley als weitere Gegenbilder hinzufügen. Näher steht der Apollonkopf dem Harmodios. Doch auch über den erhebt er sich, obwohl verwandt im Schnitt des Gesichtes und in der Fügung der Teile, durch seine unnahbare Hoheit. Die Augen aus buntem Stein, die stärksten Leuchten seines göttlichen Stolzes, sind verloren. Aber noch sprechen die hohe lichte Stirn und das kräftige Kinn von so unerbittlich forderndem Willen, die herb geschwungenen vollen Lippen und die schmale, doch

sinnlich kräftige Nase von solcher Verachtung eitlen Treibens, wie wir in keinem anderen Bereich ein Antlitz gefunden haben. Es ruft das Bild des Gottes vor Augen, das erst durch Aischylos sichtbar geworden ist. Der Apollon in Chatsworth ist seine erste plastische Verkörperung, der Gott in Kassel und die Athena Lemnia sind Geburten der gleichen Schau.

Nur eine kurze Spanne Zeit war trächtig, den Gott in dieser herben Größe zu sehen; fähig, menschliches Wesen zu solcher Dichte zu steigern, ohne durch Vergeistigung die Grenze des Sinnlich-Leiblichen zu durchbrechen. Nur ein kleiner Kreis attischer Künstler hat vermocht, dieser Göttlichkeit in plastischer Gestaltung Dauer zu geben.

Von der Mitte des V. Jahrhs. an gleichen sich die Unterschiede der Schulen mehr und mehr aus. An Werken, wie den Frauenfiguren auf Tf. 17, 25 ist das ohne weiteres deutlich. Vor allem aber sind es die Strahlen der attischen Kunst, die aller anderen Schulen Formen durchdringen. Schon am Ende der Pentekontaetie ist es schwer, Bildwerke nach Landschaften zu scheiden. Man denke an das Relief mit den delischen Göttern in Sparta, die Leto in Mantinea oder die Jünglingsstele in Samos[1]. Die grundlegenden Unterschiede sind nicht mehr in dem Maße im Körper zu fassen wie vordem, eher noch zu erkennen an der verschiedenen Stimmung, die sich über die Werke breitet, der bald volleren, bald zarteren Modellierung und der Auflockerung oder Beruhigung der Form. Diese Ausbreitung der attischen Kunst war nur möglich, weil die gestalt- und formbildenden Kräfte der anderen Staaten mit dem Schwinden ihrer staatlichen Geltung erlahmten. In den großen, nun entbrennenden Kämpfen mußten alle griechischen Staaten Partei ergreifen, sich für Sparta oder Athen entscheiden. Athen hat seinem Feinde voraus, daß es über alle geistigen Kräfte gebietet, die in Hellas damals erstanden, während Sparta, allein auf sein lykurgisches Erbe angewiesen, keiner schöpferischen Tat mehr fähig, nur noch bewahren kann. Durch seine Dichter und Weisen bestimmt Athen fortan das geistige Leben von ganz Hellas und hat darum selbst noch im IV. Jahrh., als seine Politik neben den Plänen Philipps von Makedonien einem Puppenspiel glich, die Führung in allen Künsten inne. Erst, als durch Alexanders Taten Reiche entstanden, weiter an Raum, mannigfaltiger an geistigem Besitz als alle hellenischen, mit einer neuen, dem Mutterland fremden geistigen Haltung, werden Unterschiede in der Plastik wieder sichtbar. Es ist Athen nur noch beschieden, Bewahrerin zu sein der einstigen Herrlichkeit, wie Sparta der altdorischen Areté. Seitdem hat die attische Kunst einen klassizistisen Einschlag nicht verloren.

Überschauen wir die Kunstschulen des VI. und V. Jahrhs., so zeigen sich Blütezeiten, in denen die Artung des Stammes die Verkörperung der in Hellas gerade damals am stärksten lebenden Kräfte am reinsten und vollkommensten ermöglichte. Schon am Anfang des V. Jahrhs. welkt manche Schule dahin, die Ioniens zuerst. Dessen

schwanke Anmut oder üppige Weichlichkeit war der unerbittlich herben Wucht, die damals im Mutterland in Wort und Bild geformt wurde, nicht gewachsen. Der staatliche Untergang der Ionier war der Beweis, daß ihre Kräfte sich überlebt hatten. Sie hielten dem Anprall der Perser nicht stand und mußten sich der Herrschaft Athens beugen. In der bildenden Kunst war es nicht anders. Dem herben Geist des Mutterlandes wurden am ehesten gerecht die Werke von Naxos und einer nordgriechischen Schule. Aber auch da herrscht eine weichere Stimmung vor, die archaische Formen im Antlitz, der Gebärde und der Gewandung erst spät überwindet. Allen ionischen Werken dieser Zeit eignet darum die köstliche Einung von spätarchaischer Spröde und frühklassischer seelenvoller Stimmung: sie besitzen eine Anmut, Erregbarkeit und Süße wie späte Werke des florentinischen Quattrocento. Nur Gestalten des Mutterlandes sprechen die dröhnenden Laute der heroischen Gesinnung pindarischer Zeit. So ungeheuere Steigerung des Menschen haben Ionier nie erreicht. Noch ehe die Einung aller leiblichen und geistigen Kräfte im Menschen sich vollzogen hatte, haben sie die Grenzen des Leibes durchbrochen und suchen in der Kunst wie in der Philosophie die Herrschaft über den Raum auf Kosten des Körpers zu erringen[2].

Aber auch im Mutterland welkt manche Schule. Athen und Argos sind die einzigen, die dauern. Die dorischen Staaten hatten wohl die höchste körperliche Zucht von ganz Hellas, sie verfielen aber in Erstarrung, als sie nicht mehr Leben saugen konnten aus der neuen geistigen Haltung, durch die Sophokles das griechische Wesen vollendete. Argos war dem dorischen Ringe stets fern geblieben und lebte in Freundschaft mit Athen. Über sein geistiges Leben können wir nur daraus Schlüsse ziehen, daß Pindar in Argos gestorben ist und wohl längere Zeit hier gelebt hat. Vor allem aber war es Athen, von je allen Extremen und Einseitigkeiten abhold, stark und schön, herb und zart, wo sich die Vermählung ionischer und dorischer Art vollziehen, das größte Wunder der Menschheit sichtbar werden konnte.

EXKURSE

I. LEONIDAS Taf. 51

Der „Leonidas" ist soeben von seinem Entdecker Woodward veröffentlicht worden B. S. A. 26 Taf. 18. „Leonidas" wird die Statue kaum darstellen, da sie als dem äginetischen Ostgiebel gleichzeitiges Werk — an dessen Datierung (Zeitbestimmung S. 70) ich festhalte — dem Tod der Thermopylenkämpfer vorausliegt. Mit attischen Werken hat sie nichts gemein. Die spartanische Sitte, die Oberlippe zu rasieren, wozu auf die Krieger auf dem Pithos B. S. A. XIV Taf. 9, Karmos Taf. 49 d, den Krieger Olympia Ergebnisse IV Nr. 41 Taf. 7 und den Hopliten in Oxford J. H. St. 1910 Taf. 12,2 zu verweisen ist, läßt um so mehr an spartanischen Ursprung der Statue denken, als auch die Bildung des Kopfes spartanischen Kriegerköpfen nahesteht. Außer den schon Genannten sind besonders zu vergleichen der Hydrienträger Taf. 49 f und der Hoplit aus Messenien Taf. 50 b. Die Augen waren am „Leonidas" eingelegt. Das einstige Sprühen ihres Blickes lassen die Lider noch erkennen, deren Ränder ebenso betont sind wie an den genannten Bronzen und dem Elfenbeinkopf B. S. A. XIII S. 101 Abb. 31 d. Der Schnitt des Mundes entspricht dem des messenischen Hopliten. Es sind nicht die schlaffen verdrossenen Lippen der Argiver, sondern fest aufeinander gepreßte. In der Einkerbung der Brauen am Helm ist vielleicht ein Nachklingen altspartanischer Art zu erkennen. Vgl. S. 92.

Zu würdigen wird das Werk erst sein, wenn es in guten Photographien in der vom Meister bestimmten Ansicht bekanntgemacht sein wird. Die schönen, leider durch den Raster entstellten Freilichtaufnahmen in der Times 5. Mai 1925 lassen die plastische Kraft der Modellierung ahnen.

II. DIE IONISCHEN PEPLOSFIGUREN.

Mit dem dorischen Peplos bekleidete Figuren fehlen der ionischen Kunst im VI. Jahrh. nicht, es sei nur auf die Nikandre und einige Göttinnen am Siphnierfries hingewiesen, aber sie sind nicht so häufig wie im Mutterland. Erst, als der herbe Stil auch in Ionien eindrang, wird das dorische Kleid häufiger getragen. Das frühste Zeugnis dafür dürfte eine Spiegelstütze im Louvre sein, deren Herkunftsangabe Korinth deshalb verdächtig ist, weil sich diese Figur von allen peloponnesischen Peplosfiguren der gleichen Zeit unterscheidet. Da die wenigen erhaltenen Peplosfiguren des ionischen Formbereiches keine Scheidung in Gruppen ermöglichen, seien sie hier zusammenfassend behandelt und den mutterländischen Schulen gegenübergestellt.

Tafel 73 a
1. Louvre 1689. Spiegelträgerin Mon. grecs II 1891/2 Taf. 11 l.
2. London Brit. Mus. 96—98. Koren aus Xanthos. Prachow, Marmora Xanthiaca Taf. II 4—6. Buschor, Olympia Abb. 18. Schrader, Phidias S. 155 Abb. 134. Jahrb. 1926 S. 15 (Pfuhl).
3. London Privatbesitz. Burlington Cat. 1904 C 72 Taf. 56.

Tafel 73 d
4. Kopenhagen National Mus. Collignon, hist. de la sculpt. gr. I 447.

Tafel 73c 5. London Brit. Mus. 197. Walters, Cat. of bronzes Taf. 1.

6. Louvre. Nymphenrelief aus Thasos. Rayet, Mon. de l'art Taf. 20.

7. Berlin. Frau aus Pergamon. Ergebn. VII I, Nr. 20 S. 11.

Tafel 73b 8. London Brit. Mus. B. 210. Terrakotta aus Rhodos. Salzmann, Camiros Taf. 17.

9. London Brit. Mus. B. 213. Terrakotta aus Rhodos. Catalogue of terracottas Taf. 17.

10. Neapel Mus. Naz. Coll. Santangelo. Furtwängler, Kl. Schriften II 427.

11. Konstantinopel Mus. Terrakotta aus Lindos. Catalogue des terres cuittes Taf. 2, 12.

12. Syrakus Mus. Terrakotta aus Granmichele. Mon. Linc. VII Taf. 7.

13. Paros. Nike. Rösch, Marmorwerke von Paros Taf. 5. Arndt-Amelung, E. A. 2396. Ilbergs Jahrb. 1926 S. 399 (Studniczka). Jahrb. 1926 S. 15 (Pfuhl).

14. Syrakus Mus. Brunnenfigur. Kopie. Phot. Alinari 33382. Ausonia VIII S. 68. (Replik im Magazin Neapel Mus. Naz.)

15. Rom Thermen Mus. Cortile Nr. 66. Nike. H. 50 cm.

16. Mariemont Slg. Warocqué 145. Peplosfigur. Furtwängler, Slg. Somzée Nr. 11 Taf. 8.

17. Konstantinopel Mus. Athena aus Leptis. Furtwängler, Originalstatuen in Venedig S. 7.

Die Bronzestatuetten in London (5) und die einer Muse des thasischen Reliefs im Louvre (6) dürften einem Bereich entstammen. Das Gewand schmiegt sich aufs engste dem Körper an, ganz unplastisch, nur durch eingravierte Linien sind die Falten angedeutet. Diese überstrahlen die Flächen des Gewandes und heben in keiner Weise den Bau des Körpers hervor; sie sind rein ornamental empfunden.

Mehr Volumen hat das Kleid der Bronzen in London (3) und Kopenhagen [1] (4 Taf. 73d). Man vergleiche diese schönen Arbeiten der Diphiloszeit mit den argivischen oder sikyonischen Spiegelträgerinnen der gleichen Epoche, um zu sehen, um wieviel weniger das tektonische Empfinden des ionischen Bildners entwickelt ist. Nirgends die klare ruhende Tektonik, sondern überall das Streben, bewegte Oberflächen zu geben, den Umriß der Figur als Einheit zu fassen und alle Zäsuren zu vermeiden.

Das gleiche gilt von den wohl naxischen Statuen aus Lykien (2). Sie raffen ihr Kleid ähnlich wie die Terrakotten aus Kamiros (8, 9). Ein Blick auf peloponnesische Werke zeigt, daß der ionische Bildhauer sich dieses Motives bedient, um ruhige Gewandflächen zu vermeiden und durch solche festonartige Faltenzüge Ober- und Unterkörper mehr miteinander zu verbinden. Gerade die oft mit den olympischen Frauengestalten verglichene Nike von Paros (13) läßt in der lockeren Behandlung ihres kurzen Überschlags und den den Unterkörper überziehenden Bogenfalten augenfällig erkennen, was ionische und dorische Körperlichkeit scheidet.

Am meisten plastische Fülle hat das Gewand der Athena Santangelo (10) und einer ihr nahestehenden Terrakotta aus Lindos (11). Auch hier ist es die größere Beweglichkeit und Regsamkeit des ionischen Körpers, die beide Werke von den mutterländischen trennt. Der Oberkörper gemahnt durch seine Faltenlosigkeit zwar an argivische Schöpfungen. Aber sein Kubus ruht nicht auf einem so schlicht und klar gefügten Unterkörper. Das Knie des Spielbeins ist etwas nach innen gewendet und bringt Unordnung in die großen Steilfalten, so daß die Falte vom Knie und die großen Faltenzüge aufeinander zu verlaufen und am Schoß ein spitzes Dreieck bilden. Diese Lockerheit und weiche Schmiegsamkeit, die all diese ionischen Gewandfiguren auszeichnet, steigert sich gegen Ende des V. Jahrhs. an der Frauenfigur in Mariemont (16) und der Athena aus Leptis (17) so daß nun die Bewegtheit der Drapierung in krassem Widerspruch zu der ruhigen Haltung des Körpers steht. Angesichts dieser ionischen Frauenfiguren spätphidiasischer Zeit erhellt, daß die Ruhe und Gehaltenheit der Göttinnen des Phidias undenkbar ist ohne die Gewandfiguren der argivischen Plastik des strengen Stils. Das hat schon die antike Kunstforschung gesehen, wenn sie den Phidias zum Schüler des Ageladas gemacht hat.

III. OSTIONISCHE KÖPFE

Eine Gruppe von Köpfen nähert sich den milesischen Werken im Typus, unterscheidet sich aber durch den präziseren Formenvortrag.

1. New-York Slg. Morgan. Athenakopf. Br. Cat. of bronzes Nr. 36 Taf. 22.

Tafel 62a 2. Athen Akrop. Mus. 660. Kopf. Marm. Mnemeia Taf. 31, 3. H. 16,5 cm.

Tafel 62c 3. Berlin 6342. Br. Knabenkopf aus Kythera. Arch. Zeit. 1876. Brunn, Kl. Schr. II S. 141. Furtwängler, Meisterw. S. 676.

Tafel 62b 4. London Brit. Mus. Marmorkopf. H. 28 cm. Bull. de corr. hell. 1893 S. 294.

5. Athen Nat. Mus. Laufendes Mädchen aus Eleusis. Marm. Antike II S. 175 (Buschor).

6. Mariemont Slg. Warocqué 188. Reiter. Br. Furtwängler, Slg. Somzée Nr. 83 Taf. 32.

7. Athen Nat. Mus. Jünglingskopf. Br. De Ridder, Cat. des bronzes de la soc. arch. Nr. 931.

Die Zusammenstellung der Köpfe in Athen, Berlin und London[2] läßt ihre Verwandtschaft erkennen. Sie beruht in dem Zusammenklang der Brauenführung, der wenig geöffneten Augen, der Zartheit der Modellierung der Partie um den Mund und dessen Bildung. Überwölbt wird das Antlitz durch 3 Reihen kleiner Löckchen. Der Vergleich, besonders des Kopfes aus Kythera mit sikyonischen Werken ist aufschlußreich. Statt der starken Betonung des konstruktiven Gerüstes, sind diese Bildner mehr auf optische Wirkung bedacht, vor allem deutlich am Kopf auf der Akropolis mit seinen nur auf Licht- und Schattenwirkung gesehenen Augen und der unorganischen, rein dekorativ empfundenen Haartour über der Stirn. Ein Vorläufer des Kopfes aus Kythera ist ein Athenakopf der

Slg. Morgan[3], (1) ein Werk aus der Glaukonzeit das eilende Mädchen aus Eleusis[4] (5). Hier anzuschließen sind wohl zwei Bronzen, der Reiter in Mariemont (6) und der gleichzeitige Kopf von der Akropolis (7), während eine in manchem verwandte Jünglingsstatuette in London eine italische Arbeit zu sein scheint [5].

IV.

Von den thessalischen Grabstelen (S 107) unterscheidet sich eine Gruppe durch eine auffallend anders geartete Reliefbehandlung. Während bei jenen Stelen eine weiche, schwellende Formen liebende Modellierung vorherrscht, unterscheiden sich die folgenden von ihnen durch einen rein linearen Formenvortrag, der alle weichen Übergänge durch harte Linien ersetzt. Es sind dies vor allem die beiden Stelen in Athen (Br. Br. 531) mit ihrer provinziellen Gefolgschaft (Ath. Mitt. 1890 Taf. 7, S. 203 Abb. 2), die den Linearismus auf der Stele mit Mutter und Kind in roher Weise bis zum äußersten treibt wie in spätromanisch manierierten Werken. Daß dieser Linearismus aber nicht primitives oder provinzielles Unvermögen ist, beweist das Relief mit dem Taubenmädchen in Brooklesby (Ant. Denk. I, 54. Rösch, Arch. Marmorbildwerke von Paros S. 30), das die gleiche Art, die Erhebungen des Körpers auf ein Minimum zu beschränken und flache Falten übereinander zu staffeln, durch Meisterhand zeigt. Der Kopf erinnert in seinen weichen vollen Formen an anthropoide Sarkophage der gleichen Zeit und an die Epheben des Sphingen-Sarkophages (Hamdy Bey-Reinach, la nécropole à Sidon[6]. Taf. 45, 17, 10) Diese Kunst auf Paros zu lokalisieren liegt kein Grund vor, die Werke muten östlicher an, als die wenigen, aller Wahrscheinlichkeit nach parischen Apollines und Reliefs.

V.

Nur wenig Werke sind von einer nicht näher lokalisierbaren ostionischen Schule erhalten.

1. Berlin 1577. Schröder, Illustrierter Führer Taf. 4.
2. London Brit. Mus. 50 aus Karien. Eine Photo verdanke ich der Güte von H. B. Walters. Furtwängler, Meisterwerke S. 716 Abb. 138.
3. Odessa Mus. Berl. phil. Wochenschr. S. 1516. Furtwängler, Meisterwerke S. 716.
4. Louvre. Thronende Frau aus Milet. Phot. Alinari 22595.
5. London Brit. Mus. Columna caelata. Br. Br. 148. Winter, Kunstgesch. i. Bild. 203, 3.

Tafel 63

6. Louvre 2718. Kopf. Catalogue sommaire 1922, S. 42 Taf. XXII mittlere Reihe links.
7. Delphi Mus. Kopf von einem Relief. Fouilles IV Taf. 29.

Die Frauenfiguren 1—4, die sich im Typus von den parischen, chiotischen und naxischen unterscheiden, sind von der Frau an der Columna caelata aus Ephesos (5) nicht zu trennen. Deren Kopf erlaubt auf Grund der Augenbildung

einen Herakles in Delphi (7) und einen bärtigen Kopf im Louvre (6) anzuschließen, Taf. 63. Das Auge ist auch nur abbozziert wie an dem wohl milesischen Kopf aus Ephesos Taf. 61, aber es ist schärfer konturiert und trägt über der oberen Kante eine Einkerbung. Diese erzeugt im Verein mit dem stark unterschnittenen Auge im Beschauer den Eindruck eines sehr lebhaften Blickes. Es ist zu hoffen, daß die Veröffentlichung der Skulpturen aus der Marmariá in Delphi ein reicheres Bild von dieser Schule zu geben erlaubt.

VI.

Von den römischen Kopien, die in dieser Abhandlung fast ganz unberücksichtigt geblieben sind, dürften sich die für die Plastik der Übergangszeit wichtigsten etwa wie folgt auf die einzelnen Schulen verteilen.

Sikyon u. Böotien (Kalamis): »Aspasia« Helbig Führer durch die Slg. Roms[3] 761. (Die Replik in New-York, Bull. 1925 S. 106, trägt die Inschrift Europa. Europa heißt Demeter als Amme des Trophonios in Lebadaia. Paus. IX 39,4. Vielleicht eine Bestätigung für die Zugehörigkeit der Statue zum sikyonisch-böotischen Bereich.) Omphalos Apollon Helbig[3] 859. Kopf in Stockholm Journ. of hell. stud. IX Taf. 4. Hermes Kriophoros Barracco Helbig[3] 1111. Kopf des Dornausziehers in der strengen Fassung wie Collignon, Gesch. d. gr. Plastik I, S. 425 Abb. 220. Kopf einer Göttin, wenn die Überlieferung des Kopfes im Lateran Helbig[3] 1151 zuverlässig ist. Dieser Kopf gehört nicht zu den Peplosfiguren im Typus der Statue Ludovisi Helbig[3] 1287. Die einzige Replik dieser Peplosfigur mit zugehörigem Kopf (Candia) zeigt, daß dieser wesentlich schwerer und breiter gebaut ist und etwa dem im Garten Albani (Arndt-Amelung E. A. 1111) entspricht.

Kleonai: Athen, Nat. Mus. Sog. Splanchnoptes, Jhb. 1893 Taf. 4. Arndt-Amelung E. A. 627/8. Berlin 468 Abgeb. Text zu Slg. Sabouroff Taf. VIII.

Argos: Hestia Giustiniani Helbig[3] 1032. (Die Gegenüberstellung des Kopfes mit dem der Aspasia im Städel Jhb. I S. 28 ist aufschlußreich.) Peplosfigur Helbig[3] 1278. Thermenmus. Buschor, Olympia Abb. 20. Kopf im Cortile del Belvedere. Röm. Mitt. 1901 S. 253 Abb. 4. Heros in München, Glypt. Furtwängler, Meisterw. Taf. 24. Buschor, Olympia S. 30. Kopf in Rimini Arndt, E. A. 1961. (Kopie nach einem Werk des Olympiameisters?). Kopf Slg. Torlonia Nr. 501. Der Stephanosjüngling Helbig[3] 1158 ist unmöglich argivisch, was Waldstein erkannt hat. Wenn den Kopien wirklich ein Original des V. Jahrhs. und nicht eines der dekadenten Spätzeit zugrunde liegt, könnte man die Statue mit Pythagoras in Verbindung bringen, wie das Klein schon getan hat.

Parischem verwandt ist der Heros Furtwängler, Slg. Somzée Taf. 3.

Den ionischen Torsen S. 119 schließt sich an der Poseidon aus Kyzikos Jhb. 1914 Taf. 10.

ANMERKUNGEN

EINLEITUNG

1 Stellung des bildenden Künstlers: Jakob Burckhard, Gr. Kulturgeschichte[2] IV 137. Er bemerkt, daß Plutarch Perikles c. 2 wohl Archilochos, Anakreon und Philemon, aber keinen Tragiker nennt. Schweitzer in den Heidelberger Jhb. 1925 S. 47, 54 ff., 70 und in Berl. Wochenschrift 1926, 1404. Bewunderung der Ausführung: Περὶ ὕψους 36, 3. Staat: K. O. Müller, Dorier[2] II 6. Strateg: Demosthenes, Aristokrates c. 197. Entartung ist es, wenn in späterer Zeit Syrakus fremde Athleten anwirbt, um durch deren Sieg Ruhm zu erlangen. Bildnisse der Sieger: Plin. n. h. 34, 16. Vgl. zuletzt Lippold in Pauly-Wissowa Realenz. s. v. Siegerstatuen 2268. Heroen: Rohde, Psyche S. 197, Pauly-Wissowa VIII 1137, Cheilon, Paus. III 16, 4. Bias, Diog. Laert. I 78. Aristomenes, Paus. IV 27. 4. 14. 5. Marathonkämpfer, Paus. I 32, 4. Phalantos, Justin. II 4, 13. Eigentümlichkeiten des Stammes: Arist. Pol. VII 6, 1. Selbst heute noch sind in Deutschland Eigentümlichkeiten der Stämme sichtbar. Hellpach in den Heidelberger Sitzungsberichten 1921, 10. 1925, 1. Vasenmaler: Beazley, Attische Vasenmaler.

2 Dornseiff, Pindars Stil S. 52. 86 ff., 123 ff. Goethe zu Riemer im Juli 1810: „Die Menschen sind nur solange produktiv in Poesie und Kunst, als sie noch religiös sind; dann werden sie bloß nachahmend und wiederholend, wie wir auf das Altertum, dessen Monumente alles Glaubenssachen waren..." Biedermann, Goethes Gespräche II S. 323 Nr. 483 d.

3 Am besten zu vgl. bei Bulle, Schöner Mensch 1. Aufl. Taf. 78.

4 Diese Anschauung beginnt sich erst durch die von Klages und Prinzhorn begründete Lehre von den Ausdrucksformen durchzusetzen. Sie enthält die materialistische (erreichte Naturnähe), ästhetische (l'art pour l'art) und ethische (Kunstwollen) Kunstauffassung in einer höheren Einheit.

5 Ath. Mitt. 1922 S, 1, 52, 81 (Buschor).

DIE TEKTONIK VON SOLON BIS PERIKLES

1 Vgl. Erich Frank im Logos IX 1920 S. 225. Τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι. Chrysipp bei Galen de Hippocr. et Plat. decr. S. 288.

2 Halslose Amphora: zuerst nachweisbar am Anfang des 6. Jhs. Pfuhl Malerei I S. 123. Es gibt im wesentlichen drei Arten dieses Typus, je nachdem der größte Umfang, oben, unten oder in der Mitte ist. Daneben gehen Unterschiede einher in der Bildung der Henkel, die bald rund, bald vierkantig sind. Auf einige Haupttypen hat Beazley im Journ. of hell. stud. 1922 S. 70 hingewiesen. Beim korinthischen Typus (Korinthisch: Pottier, Album des vases du Louvre I Taf. 51 E 645/6. Attisch: unsere Taf. 13) liegt der größte Durchmesser ungefähr in der Mitte. Von dieser Gattung gibt es eine Sonderklasse, die sehr schlank ist: Taleides, Tillyard, Hope vases Nr. 13 Taf. 1. Über Entwicklung der Vasenformen vgl. Berl. phil. Woch. 1923 Sp. 1031. Epitymbion für Swoboda S. 49 (Gotsmich).

3 Das gilt nicht nur für die Gefäßformen z. B. Pfuhl, Malerei Abb. 86, sondern auch für die Plastik. Buschor in den Ath. Mitt. 1922 S. 92.

4 Über den Stamnos vgl. Pfuhl, Malerei I S. 46. Als Vorläufer könnten Vasen gelten wie Pfuhl, Malerei III Abb. 19, 32. Es gibt folgende Haupttypen: Steilform z. B. Erichthoniosvase F. R. 137, sie dauert bis ins 4. Jh. und erlebt in Italien eine Nachblüte. Eiform unsere

Taf. 14. Abarten: Geschweifter Übergang des Kessels in den Fuß z. B. Corpus Vasorum Louvre III 1 d Taf. 15, 1. Tiefsitzende Horizontalhenkel ebd. III 1 c Taf. 6, 9. Mit auffallend hoher Mündung ebda. III 1 c Taf. 15, 3.

5 Hambidge, Dynamic symmetry.

6 Boston: Caskey, catal. of. sculpt. Nr. 11. Americ. Journ. 1911 Taf. 7.

7 Sphinx aus Spata: Athen Nat. Mus. 28 Ath. Mitt. 1879 Taf. 5, Winter, Kunst i. Bild. 206, 4.

8 Bull. de corr. hell. 1907 Taf. 19. Uxkull, Frühgriech. Plastik 29.

9 Ant. Denkm. III 29—31. Kunst i. Bild. 215, 7. In meiner „Zeitbestimmung" S. 79 habe ich falsch geurteilt.

10 Frühattische Amphoren: Pfuhl, Malerei Abb. 86, 88.

11 Athen, Nat. Mus. 221. Bull. corr. hell. 1898 S. 283 Abb. 4. Weickert, Seelenvogel 96 Abb. 25.

12 Über Epimenides: Diog. Laert. I, 110. Suidas Epim. Plut. Solon 12. Wilamowitz Eurip. Hippolytos 244 u. Beloch, Gr. Gesch. I 2 305 datieren ihn später.

13 Vgl. Jüthner in Pauly-Wissowa, Realenz. VII 2043.

14 Jahrb. 1907 S 83 Abb. 4 = Pfuhl, Malerei III S. 47 Abb. 200, wonach unsere Abb. Die Sitte, Verstorbenen Pferdekopfamphoren ins Grab mitzugeben, muß um 600 aufgekommen sein. Denn die Stilisierung des Kopfes bleibt zeichnerisch im wesentlichen auf der Stufe der frühatt. Vase Pfuhl III Taf. 19, 88 stehen. Im 3. Viertel des 6. Jhs. (Pfuhl III Abb. 201) ist diese Stilisierung im wesentlichen noch die gleiche, ebenso auf der Amphora aus dem Grab des Aristion Jahrb. 1914 S. 266 Abb. 42. Die Amphora Jahrb. 1914 S. 266 Abb. 42. Deltion 1890 S. 31, 2 ist nicht der Netosvase gleichzeitig, sondern eine Weihgabe vom Ende des 6. Jhs. Die Spuren antiker Restauration lassen vermuten, daß diese Vase ursprünglich auf dem Grabe stand. Man könnte die Pferdekopfamphoren also als die ältesten archaistischen Werke bezeichnen.

Annähernd der gleichen Zeit wie die Amphora Taf. 1, 2 dürften angehören: Pfuhl III Taf. 18, 85; Gräf, Akrop. vas. 472 Taf. 18, 585 S. 63. Jahrb. 1898 Taf. 1. Furtwängler, Kl. Schr. II Taf. 21. Die großen, oft gekrümmten Nasen scheinen damals Schönheitsideal gewesen zu sein.

15 Dresden: Jahrb. 1914 S. 221. Vgl. Louvre 2819 Album Taf. 58.

16 München J. 738 Jahrb. 1907 S. 87. Abb. 8. Vgl. auch Pfuhl III Taf. 55, 224. Louvre F. 25, 26. Album Taf. 65. München 1372.

17 Langlotz, Zeitbestimmung S. 16.

18 Furtwängler, Kl. Schr. II, S. 422.

19 Datierung des Klitias: Pfuhl III § 259. Damit stimmen auch die Münzen überein, die Seltman, Athens, his history and coinage Taf. 2 A. 31 dem Peisistratos zuschreibt.

20 Nr. 30 Phot. Giraudon 6 R.

21 Lydos: Gräf, Akropolisvasen 607 Taf. 33 über die Vasen dieser Zeitspanne: Akrop. vas. Nr. 60 Taf. 34. Auf den Berg laufender Hase, ähnlich auf der Caeretaner Hydria Mon. del'Ist. VII 77.

22 Urlichs III 255. Prof. Bulle erlaubte gütig, die Vase abzubilden. Die Sitte, die Namen schöner Knaben auf Vasen zu schreiben, kommt in Athen gleichfalls erst unter Peisistratos auf.

23 Louvre F. 215 Taf. 79.

24 London, Brit. Mus. E. 437. Pfuhl III Abb. 361, wonach unsere Abb. Beazley Att. Vas. S. 11 Nr. 4.

25 Vgl. Pfuhl I 286. Sicher nicht von Kleisophos.

26 Mon. Piot. IX Taf, 2, 3.

27 Corp. vas. Louvre III 1 c 1, 2, 5, 8. Gleichzeitig: Jahrb. 1888 S. 185 und Coll. von Branteghem Taf. 6—9.

28 Ebda. III 1 c **6,** 6, 7. **12,** 1, 3, 4. **20,** 2, 5. Allein nach Tektonik und Dynamik der Körper ist die Basis mit den pueri cereticontes jünger als die mit

gymnastischen Bildern, Springer-Wolters[12] S. 216 Abb. 419, 420. Der Meister jener hat außerdem ein stärker entwickeltes Raumempfinden.

29 Ebda. III 1 c, 6, 3. Amer. Journal 1907 S. 109. Jahrb. 1916 S. 203 Abb. 16. F. R. 94, 114.

30 Würzburg, Urlichs Kat. III 316. Arch. Zeit. 1883 Taf. 12. London, Gerhard, Auserl. Vas. I 64.

31 Dionys von Halik. de comp. verb. 22. Norbert von Hellingrath, die Pindarübertragung Hölderlins S. 1. Dornseiff, Pindars Stil S. 86.

32 New-York, Sammlg. Hearst. Cat. Sotheby 22. Mai 1919 Taf. 13. Die Photo verdanke ich der Güte Beazleys. Gleichzeitig: Zannoni, Certosa di Bologna Taf. 79. Beazley, Amer. vas. Abb. 87.

33 Palermo, Beazley, Att. Vasenmal. S. 364. Die Erlaubnis zur Veröffentlichung verdanke ich der Güte Direktor Gabricis. Gleichzeitig: Baur, Stoddart Coll. 143. Florenz Mus. Arch. 4227 Phot. Alinari 17071. London E 447. 454. Journ. hell. stud. 1921 Taf. 7, 4. G. Richter, shapes S. 8 r. oben. Verwandte Figuren in der Plastik: Eros Soranzo ähnl. Pellegrini, Vas. Bologna Nr. 11 S. 7. Tiberapoll. Asklep Neugebauer Asklepios Taf. 1.

34 Boston, Fine Art Mus. 95, 21. Die Publikationserlaubnis verdanke ich der Güte Caskeys. Gleichzeitig: Perugia, Annali 1858 Q. Kat. der Slg. Czartoryski Taf. II. Etwas älter: F. R. 7, 29, 55, 66, 2, 77, 1.

35 F. R. 36.

36 Als Todesjahr überliefert Plutarch drei verschiedene Daten, die in seinen Quellen des 5. und 4. Jhs. genannt waren. Sie gilt es zu scheiden und zu werten. Die eine, auch von Eusebius benutzte, überliefert den Tod 468 (Them. 27). Sie geht auf die schlechtere Überlieferung des 4. Jhs. zurück, denn Thukydides und Charon von Lampsakos berichten, daß Artaxerxes, seit 465 auf dem Achämenidenthron, den Geächteten aufnahm und mit den Städten Magnesia, Lampsakos und Myus belehnt hat. (Thuk. I 138, 5. Plut. Them. 29, 4.) Einer anderen Datierung folgt Plutarch in der Lebensbeschreibung des Kimon, wo er erzählt, Kimon und Themistokles seien beide im Jahre der Schlacht beim kyprischen Salamis (449) gestorben (Plut. Kim. 18). Diese Angabe ist um so eher als Erfindung der Historiographie des 4. Jhs. zu bezeichnen, die mit dramatischem Effekt gern politische Gegner gleichzeitig fallen läßt, als das dritte Todesjahr durch Synchronismen genau bestimmt wird und nur auf einen Geschichtsschreiber zurückgehen kann, der wie Charon von Lampsakos über das Geschick des Themistokles gut unterrichtet war. Diese Synchronismen weisen alle auf die Jahre kurz vor den Ostrakismos des Kimon 461. Denn der Abfall Ägyptens von Persien erfolgte 462/1, der Hilfszug der Athener unmittelbar danach, wobei die attische Flotte an der Südküste Kleinasiens entlang fuhr. Es sind die Jahre der größten Machtstellung des Kimon, die in der Demonstrationsfahrt zu den Chelidonischen Inseln, auf der kein Perserschiff gesichtet wird, zum Ausdruck kommt. So groß war sein Ansehen, daß ihm nicht einmal der Prozeß wegen des unrühmlichen Rückzuges (463) aus Messenien etwas anhaben konnte. Nach seiner Rückkehr aus der Verbannung 451 mußte er seinen politischen Einfluß erst wieder gewinnen und die Schlacht (449), die ihm vielleicht noch größere Macht verliehen hätte, überlebte er nicht. Themistokles ist demnach um 461 gestorben und die Münze in den vier Jahren davor geschlagen, da er erst 465 Herr von Magnesia geworden ist.

37 Babelon, Traité des monnaies grecques Taf. 88. 1. Vgl. Weil in der Corolla numism. für Head S. 304. Das Berliner Stück: Regling, Antike Münzen in Berlin S. 14. Poseidon aus Liwadhostro: Ephim. 1899 Taf. 5.

38 F. R. 137.

39 Bulle, Schöner Mensch² Taf. 264. 1.

40 Amphora in Petersburg, Waldhauer, Führer dch. die Vasensammlg. der Eremitage Taf. 1. Euaionmaler z. B. Pellegini cat. de Mus. civ. di Bologna 41 Taf. 2.

41 Weil in der Corolla numismatica für Head S. 304, Jahrb. 1897 Anz. 131 (Studniczka).

42 Österr. Jahresh. 1908 S. 196 (Amelung). Zuletzt Studniczka in Ilbergs Jahrb. 1926 S. 390.

43 F. R. 19.

44 Kleophrades im Vatikan: Journ. of. hell. stud. 1910 Taf. 4. Leagros: Lücken, Vasenmalerei 81.

SICHTUNG DER PEPLOS-FIGUREN

1 Die Standspiegel sind gesammelt zu finden bei Dumont-Chaplain, céramique de la Grèce propre II S. 249. Nachträge Mon. grecs 1891 S. 33 und Wiegand, Spinnerin S. 19. Zuletzt ist die Gattung zusammenfassend behandelt von Elisabeth Franck, Diss. München 1923. Auszug im Jahrb. 1923/4 Anz. S. 373. Die Arbeit enthält eine Reihe von Beobachtungen über die stilistische Zusammengehörigkeit einzelner Stücke, die mit den hier gegebenen übereinstimmen.

2 Lyon: Coll. Castellani 265 Taf. 6. Athen: Nat. Mus. De Ridder, bronzes de la soc. arch. 881 Taf. 4. Louvre: 1689 Cat. des bronzes Taf. 77. Phot. Giraudon 170. Die Fundangabe Korinth, die bei Standspiegeln genannt zu werden pflegt, scheint mir hier verdächtig, da diese Figur mit allen peloponnesischen Bronzen der Zeit gar keine Verwandtschaft hat. Ich möchte sie darum für ionisch halten, obwohl ich auch in Ionien keine nahen Verwandten kenne. Die Drapierung des Apoptygmas mit einem vor dem Schoß herabhängenden Zipfel scheint eine ionische Besonderheit zu sein. Wir finden sie auch auf dem Relief der Polyxena, das Rodenwaldt im Jahrb. 1912 S. 322 überzeugend zu den nordgriech. ion. Reliefs gestellt hat und einem Tonpinax aus Lokroi (Ausonia 1908 S. 193).

3 Petit Palais, Coll. Dutuit Taf. 9. Athen, Nat. Mus. Stais, marbres et bronzes 7576. London, Cat. of terracottas 213 Taf. 17.

SIKYON

1 Oft sind die Reste verschiedener Spiegel zusammengesetzt worden. So hat der im Louvre 1687 Catalogue Taf. 77 Eroten, die etwa 50 Jahre jünger sind. Ältere Eroten, wohl aus einer alten Form genommen, hat der Spiegel Materiali 1907 Taf. 2. vgl. Taf. 54a

2 London, Brit. Mus. 243. Catalogue of bronzes Taf. 4.

3 Einige Werke der Leagroszeit: Zeitbestimmung S. 64.

4 Die tektonische Verwendung dieser Frauenfigur ist ebenso wie bei denen in Berlin 7933 Neugebauer, Führer durch die Bronzenslg. Abb. 5 und London, Cat. 188 Cat. Taf. 2 unsicher. Man könnte an Stützen von Dreifüßen denken wie Journ. of hell. stud. 1896 Taf. 12.

5 Athen, Akrop. Mus. Dickins Catalogue Nr. 602, 683, 670.

6 Makron z. B. Hoppin redfig. vas. II S. 63, 83. Lokrische Reliefs Ausonia 1908 S. 136.

7 Ant. Denkm. I 53.

8 Bull. de corr. hell. 1893 Taf. 12, 13. Jahrb. 1896 S. 264.

9 Arndt-Amelung E. A. 1857.

10 Wohl am frühesten auf der Europaschale F. R. 114. In Athen trägt man häufig seit 490 ein Linnengewand in der Art des Peplos, nur ist hier der Überschlag kürzer. Akrop. Mus. 688. Schrader, Auswahl S. 39. Brygos F. R. 47.

11 Propyläenkore, Schrader S. 39. Wagenlenker Fouilles de Delphes IV Taf. 49. Parisstamnos, Jahrb. 1916 S. 203 Abb. 16.

12 Röm. Mitt. 1887 S. 105 Anm. 47

Klein, Gr. Kunstgesch. I 367, 407. Arndt hat im Text zu 506 den Kopf u. a. überzeugender mit dem Poseidon aus Liwadhostro in Verbindung gebracht. Der Kopf Despuig Ny-Carlsberg Billedtavler Nr. 29 ist ebenso wie der Herakles in Berlin (Roscher, Myth. Lex. I. S. 2150) nicht griechisch, sondern aus einer italischen Schule, auf die Sikyon stark eingewirkt hat. Vgl. S. 185. Von den übrigen von Arndt genannten Werken halte ich den Jüngling Sciarra für unteritalisch, den Kriegerkopf von der Akropolis Br. Br. 2 für äginetisch (S. 100), den Knabenkopf Br. Br. 461c für korinthisch (S. 81). Die Beurteilung des Kopfes Torlonia 501 erschwert die starke Ergänzung, besonders der rechten Gesichtshälfte. Er scheint mir näher als den sikyonischen Bronzen den argivischen zu stehen. Vergleichbar ist ihm an Kopien der Kopf auf einer Muse des vatikanischen Belvedere: Röm. Mitt. 1901 S. 253. Dagegen scheint mir der Kopf in Stockholm Nr. 58 Journ. hell. stud. IX Taf. 4 den sikyonischen Werken sehr nahezustehen. Der schlechte Zustand dieser Kopie zwingt ihn hier beiseite zu lassen.

13 Furtwängler, Ägina S. 229 B.

14 Helbig, Coll. Barracco Taf. 29. Amelung (Helbig, Führer[3] Nr. 1088) hält den Kopf für äginetisch. Klein, Gr. Kunstgesch. I 191 hat ihn überzeugender mit ionischen Werken, wie der Stele aus Abdera (unsere Taf. 72b) Ath. Mitt. 1883 Taf. 6 in Verbindung gebracht.

15 Speerwerfer Louvre 3, Catalogue des Bronzes Taf. 1 Jahrb. 1892 Taf. 4. Phot. Alinari 23924. Die italische Herkunft hat Furtwängler Meisterwerke S. 718 Anm. 1 erwiesen, vgl. auch Curtius im Text zu Br. Br. 601 Anm. 28. Kekule in den Berl. Sitzber. 1904 I S. 797 und Klein, Gr. Kunstgesch. I 354 erklären die Statuen wieder für griechisch, ohne Furtwängler zu widerlegen. Die Heimat der Werkstatt des Speerwerfers ist noch nicht genauer zu bestimmen. Viele italische Bronzen stammen aus ihr: Das schönste Werk Pollack, Slg. Stroganoff Taf. 20. Kopf Despuig Ny-Carlsberg Nr. 29, Billedtavler 2, Herakles Roscher Lexikon I S. 2150, Frankfurt, Liebig Haus Nr. 181. Dresden, Jahrb. 1889 Anz. S. 103. Die Bronzen im Louvre 116, 117, 118, 217, 270, 271, 272. Sikyonische Formen wirken hier ähnlich fort wie in der protokorinthischen Keramik von Cumae.

16 Vgl. Münzen von Heraia Brit. Mus. Pelop. C 10. Hirsch Kat. XIII 2805.

17 Torso aus Livorno Florenz, Mus. arch. Jhb. 1892 S. 132.

18 Terrakottaköpfe gleichen Stiles aus Sparta: Brit. school. Annual XIV S. 61 Abb. 5.

19 Die Haartracht des Knaben, die der sizilische Kopf in Hannover hat, genügt nicht zur Zuweisung des Kopfes in Dresden an eine sizilische Schule, Jahrb. 1920 S. 55, denn diese Haartracht hat ähnlich die wohl sikyonische Spiegelträgerin Taf. 17b, eine Peplosfigur in Slg. Radowitz Br. Br. 698 Text Abb. 17. Der abwärts gerichtete innere Augenwinkel beweist gleichfalls nichts für sizilische Herkunft; er ist ein Archaismus, der sich auch an der Bronze Taf. 16b, dem Townley-Kopf S. 33, dem chiotischen Taf. 85b findet. Die Tänie ruht nicht wie am Selinunter Kopf am größten Umfang des Kopfes auf, sondern etwas weiter unten, ähnlich wie an dem für Sikyon in Anspruch genommenen Kopf der Slg. Townley. Die Form des Schädels läßt den im Kreis der Selinunter Werke in dieser Zeit häufigen schmalen Bau vermissen und nähert sich der runden Form, die im ersten Drittel des 5. Jhs. in Sikyon üblich war.

20 Paus. V 27, 2. Auch das Motiv des Zeus Ithomatas ist alt (Gorgogiebel in Korfu).

21 Dieser Torso dürfte ein Jh. älter sein als die Lebenszeit des Arrhachion. Americ. Journ. 1914 S. 157.

22 Journ. of hell. stud. 1921 Taf. 2.

23 Frickenhaus, Tiryns I 51. Waldstein, Argive Heraion II Taf. 46.

24 Tiryns S. 86. Außerdem dürfte Taf. 8 Nr. 10—13 als nicht argivisch auszuscheiden sein. Die beiden erinnern an ionische Köpfe, wie die im Exkurs S. 172 zusammengestellten; Nr. 13 steht den sikyonischen nahe. Den sikyonischen Peplosfiguren nähert sich die korinthische Terrakotte Taf. 9, 1, ein besseres Exemplar kenne ich nicht.

25 Sitzungsberichte der Berl. Akademie 1904 I S. 797. Es wäre zu untersuchen, ob nicht in dem archaischen Kopf auf dem Fenstersims in Pal. Colonna auch eine Kopie des Philesios vorliegt. Der Kopf steht sehr hoch; eine Photogr. war nicht zu bekommen.

26 K. O. Müller, Kleine Schriften S. 357; die Münzbilder, Berl. Sitzber. 1904 S. 800.

27 Jahrb. 1911 Anz. S. 425 Abb. 5. Eine bessere Abbildung war nicht zu beschaffen. Pauly-Wissowa X 2, 1874.

28 Sieveking, Terr. der Slg. Loeb Taf. 15, 1. Kopenhagen, Ny-Carlsberg J IV 1168i. Louvre, Mon. Piot IV Taf. 18.

29 Boston, Caskey, Catalogue of sculptures Nr. 5. Der Kalkstein ist gröber als der am Sikyonierschatzhaus in Olympia verwendete.

30 Das Sikyonierschatzhaus in Delphi (vgl. zur Identifizierung B. C. H. 1922 S. 510) bleibt seiner schlechten Erhaltung wegen besser hier unberücksichtigt. Der Orpheus ist der Artemis aus Lusoi (Furtwängler, Kl. Schr. II S. 461) verwandt. Vielleicht finden sich Fragmente von Köpfen, die eine Entscheidung ermöglichen.

31 Brit. Mus. Cat. of coins Peloponnesos Taf. 31 Nr. 23, Taf. 32 Nr. 2, 3. Dem Apollon aus Piombino vergleichbar Taf. 34 Nr. 7. Über die arkadischen Münzen vgl. Zeitschr. f. Numismatik IX S. 20 und 1912 S. 141. Münzen von Phokis, den arkadischen verwandt: Brit. Mus. Central Greece Taf. 3.

32 Villa Giulia, Catalogo Taf. 52.

33 Sikyonierschatzhaus in Olympia: Zuletzt Zeitschrift für Architektur III S. 135. Journ. of hell. stud. 1906 S. 76. Dörpfeld hat seine Spätdatierung mündlich zurückgenommen. Formgeschichtlich gehört das Schatzhaus zum Athenerschatzhaus und dem Aphaiatempel, es gilt von ihm das gleiche, was ich für diese in meiner Zeitbestimmung S. 72 ausgeführt habe. — Gegen die Zuweisung der Gruppe an eine dorische Schule ist geltend gemacht worden, daß es in der Peloponnes keine Silene gab. Seitdem sind folgende bekanntgeworden: De Ridder, bronzes de la soc. arch. Nr. 846. Korinth. Lekythos Jahrb. 1893 Anz. S. 83. Öst. Jh. 1901 S. 43 Abb. 48. Metopen Thermos. Ath. Mitt. 1914, 240. Waldstein, Argive Heraion II Taf. 95 Nr. 1566. Schon die Tyrannen Periander und Andreas haben den Dionysoskult eingeführt. Das „Sikyonierschatzhaus" in Delphi ist zu umstritten und zu schlecht erhalten, um hier als Beweis angeführt werden zu können. Zur Identifizierung zuletzt: Bull. corr. hell. 1922 S. 510.

34 Sikyonia: Zusammenfassend Daremberg Saglio Dict. sub voce Sikyonia 5. Da Knöpfschuhe (Erbacher, Antikes Schuhwerk, Diss. Würzburg 1914 S. 46) als Περσικαί bezeichnet wurden, haben die Schnürstiefel wohl als Σικυώνια zu gelten. Im Altertum waren auch sikyonische Mützen berühmt, Pollux X 131. Ist darunter vielleicht der Kekryphalos zu verstehen, der auf rf. Vasen so häufig ist und wohl bei der Sikyonierin, Taf. 15 b für uns am frühesten erhalten ist?

35 Pfuhl, Malerei I § 124. Jahrb. 1913, S. 310 Anm. 1 (Rodenwaldt).

36 Masner, Katal. der Vasen des Museums für Kunst und Industrie 107, Taf. 5. Mon. Linc. XIX Taf. 3, 3. Die böotische Herkunft dieser Schalen dürfte durch Ton, Technik und die Ornamente, die dem einen böotischen Kantharos in Athen, Nat. Mus. Collignon, Cat. des va-

ses peintes Nr. 617[3] entsprechen, gesichert werden. Die Gattung wird demnächst in einer Königsberger Dissertation behandelt werden.

37 E. Curtius, Peloponnes II 482.

38 Protokorinthische Vasen: Friis Johannsen, les vases sicyoniens. Pfuhl, Malerei I 5, 103, 127 (ebenda auch über die protokorinthische Keramik Böotiens, die ebenso wie die dortige korinthische. über die ein Schüler Beazleys arbeitet, von der echten nicht immer leicht zu unterscheiden ist.) Die Lekythos mit Frauenkopf, wohl um 600 gearbeitet, abgeb. Mél. Perrot Taf. 4, ein schönes protokorinthisches Salbgefäß in der Form einer Sphinx im Ashmolean Mus. (unpubl.). Auch deren Kopf hat typisch sikyonische Formen.

39 Paus. II 10, 4, V. 24. 1.

40 Das Charitenrelief Vatikan: Helbig Führer[3] 80. Br. Br. 654 Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg S. 60. Buschor, Olympia S. 31. Jhb. 1926 S. 12. Der Kriophoros Barracco Taf. 31 Phot. Alinari 34874 Buschor S. 32. Die einleuchtende Identifikation der Statue mit dem Werk des Kalamis (Studniczka, Berl. Phil. Woch. 1893 S. 694) ist leider noch nicht weiter zu stützen. Es darf dagegen der Mangel an χάρις und λεπτότης dieser Kopie nicht geltend gemacht werden, denn einmal ist die Kopie sehr gering, dann aber haben die antiken Kunstschriftsteller ihr Urteil über Kalamis offenbar nach den viel berühmteren Schöpfungen, wie der Sosandra, gebildet, also Werken der Diphiloszeit. Um 480, der Entstehungszeit der Statuette Barracco, wird auch Kalamis herb und streng gearbeitet haben.

41 O. Müller, Kunstarch. Schrift. I 42.

42 Wilamowitz, Pindar S. 16.

43 Paus. VI 9. 1. II 32, 5. Plin. h. n. 34, 75.

44 Paus. VI 12, 1.

45 Ath. Mitt. 1912 S. 157. Phot Inst. Samos 112.

46 Br. Br. Text zu 601 Abb. 16—19. Dieser Torso scheint mir zu den S. 111 erläuterten zu gehören.

47 Jahrb. 1892 S. 132. Phot. Alinari 17061. Die Zuteilung Furtwänglers (Meisterw. 676) an die attische Kunst hat am meisten für sich, obwohl ein zeitlich so nahestehender Torso, wie der des gepanzerten Jünglings im Akrop. Mus. 599 Br. Br. 546 anders geformt ist. Eine schlechte Kopie nach einem Werk des Meisters des Heroentorsos scheint der Torso 61532 im Cortile des Thermenmuseums zu sein.

ARGOS

1 Waldstein, Argive Heraion II 37 Nr. 212. Es ist bedeutsam, daß sich schon in geometrischer Zeit die argivische Keramik ähnlich von der sikyonischen unterscheidet und daß die lakonische der sikyonischen nähersteht.

2 Auf den Charakter der peloponnesischen Peplosfiguren hat zuerst Studniczka in den Röm. Mitt. 1888 S. 54 hingewiesen.

3 Argiver haben im Gegensatz zu den Spartanern selten im Lauf gesiegt. H. Förster, Die olympischen Sieger, Gymnasialprogr. Zwickau 1891/2. Th. Klee, Gymnische Agone S. 71 ff.

4 Jhb. 1922 Anz. 71.

5 Eine ähnliche Dionysosstatue auf Münzen von Pellene und Hermione Brit. Mus. Pelop. Taf. XXX 7.

6 Gymnastisch schlecht gebildete Körper haben die Meinung aufkommen lassen, als sei die Beckenlinie in der scharfen Ausprägung des 5. Jhs. in der Natur nicht zu finden und eine „Idealisierung" des Körpers. Demgegenüber ist festzustellen, daß sich diese Linie an heutigen, besser gymnastisch trainierten Körpern schon viel stärker ausgeprägt findet als vor einer Generation. Es ist daher nicht zu bezweifeln, daß griechische Körper durch die Gymnastik die Leistenlinie wirklich in dieser Deutlichkeit gehabt haben. Mit dem Sinken der Gymnastik in ihrem menschenfor-

menden Sinn verlieren die Körper rasch all diese klaren Formen, die Bildhauer wenden dem Körper nicht mehr so großes Interesse zu und die Muskulatur wird schematisiert, besonders die Leistenlinie. Man will sie betonen, hat aber nicht mehr das Wissen um die Funktionen. Das beginnt schon in der römischen Zeit. Antinous in Delos: Heckler, Bildniskunst 250[6]. Zeus: Amelung, Florentiner Antiken Abb. 20.

7 Es ist noch nicht gelungen, ein Frühwerk des Polyklet zu entdecken. Der sich kränzende Knabe kann der Kyniskos sein, der 460 gesiegt hat, aber diese Statue ist unmöglich um 460 gearbeitet. Sie steht zeitlich den Epheben auf dem Parthenonfries nahe. Das beweist nichts gegen die Benennung, denn auch die Statue des Siegers Agias ist erst später errichtet. Das früheste polykletische Werk, wohl gar aus seiner Werkstatt, ist der Jüngling in Athen, Br. Br. 280[a] Phot. Alinari 24450. Die Frühdatierung der Knabenstatuen des Polyklet hat wesentlich zur Verdunkelung der älteren argivischen Kunst beigetragen. Werke, wie der Knabe aus Ligurió mußten mit jenen Siegerstatuen als fast gleichzeitige Schöpfung angesehen werden. Die Bronzen beweisen, was schon Waldstein, Journ. of hell. stud. 1904 S. 129, und Klein, Gr. Kunstgesch. I S. 385 gesehen haben, daß der Stephanosathlet unmöglich argivisch, oder auch nur dorisch ist. Seine affektierte Haltung, die dekadente Übertreibung seiner breiten hohen Schultern und schmalen Hüfte hat nichts gemein mit den schlichten, selbstgenugsamen Gestalten, die uns von griechischer Hand aus der Pentekontaetie erhalten sind. Der Stephanosjüngling ist eine Umbildung der Pasitelischen Schule. Buschor, Olympia S. 31. Polyklet war nach dem ältesten Zeugnis (Plat. Prot. 311 C) Argiver. Die Gründe, warum ihn Plin. 34, 55 Sikyonier nennt, sind von Furtwängler, Meisterw. S. 415, dargelegt.

8 Die sich an die schriftliche Überlieferung knüpfenden Streitfragen, sind bei unserer jetzigen Kenntnis der Quellen nicht zu entscheiden. Vgl. zuletzt Jahrb. 1911 S. 24. Pauly-Wissowa VII 2189. Thieme-Becker, Künstlerlexikon XV 454.

9 Der Kleobis hat aufgehöhte Brauen wie sikyonische Köpfe. Er ist am Ende des 7. Jhs. entstanden, als die sikyonische Kunst in der Peloponnes die Führung hatte. Erst gegen Ende des 7. Jhs. werden Unterschiede der Schulen in der Plastik deutlich, Ath. Mitt. 1922 S. 54.

10 De Ridder, Catalogue des bronzes du Louvre Taf. 17 Nr. 158.

11 Ähnlich wie der von Zahn als Modell gedeutete Terrakottakopf in Frankfurt, Sieveking, Terrakotten der Slg. Loeb S. 11.

12 „Protokorinthische" Malereien aus dem argivischen Heraion (Waldstein II Taf. 57) dürfen wohl als einheimisch gelten. Sie stehen zu den gleichzeitigen sikyonischen formal in dem gleichen Verhältnis, wie es an den Bronzen zu zeigen versucht wurde. Die argivischen Münzen mit dem Hundekopf: Brit. Mus. Coins Pelop. Taf. 27, 1—3. Den gleichen breiten, schwerflüssigen Formenvortrag finden wir auch bei elischen Münzen. Ob Zusammenhänge bestehen, ist nicht zu entscheiden. Über die elische Plastik, wenn sie als selbständige Schule überhaupt bestanden hat, läßt sich nach den bisherigen Funden nichts aussagen.

13 Die Zusammengehörigkeit der Phormisgruppe mit den Olympiaskulpturen hat Buschor, Olympia S. 14, erkannt. Die Olympiaskulpturen werden in ihrer Gesamtheit hier nicht erörtert, weil zunächst versucht werden muß, die Schulen im großen zu scheiden. Werke eines Giganten, wie des Meisters der Olympiaskulpturen, sind nicht ohne weiteres an Qualität und Maßen so weit entfernten Gebilden wie den Kleinbronzen bescheidener Bildner zur Seite zu stellen. Die Aufgabe, die dem Meister

gestellt worden ist, zwang ihn zu eigenen Wegen. Die von Studniczka (Röm. Mitt. 1887 S. 50 ff.) zuerst gesehene, von Buschor neu verteidigte Zugehörigkeit des Olympiameisters zum Bereich der argivischen Schulen scheint mir durch die Zusammenstellung der argivischen Bronzen an Überzeugungskraft zu gewinnen. Beweisend sind nicht Einzelformen, sondern das Körperideal, Haltung und Antlitz.

KLEONAI

1 Vielleicht ist als etwa 20 Jahre älteres Werk die Spiegelträgerin aus Athen in London 241 Cat. Taf. 4 zu betrachten. Sie trägt den ionischen Chiton. Die Formen des Kopfes, der Wuchs des Körpers und die Sprache der Falten erinnert an die Peplosfiguren von Kleonai. Die Gegenüberstellung mit der gleichzeitigen Sikyonierin Taf. 18c und Argiverin Taf. 23a verdeutlicht das. — Die der Aristomacha entsprechende Terrakottafigur: Waldstein, Argive Heraion II S. 33 Abb. 63.

2 Eine bessere Aufnahme als auf Taf. 5 ist bei der ungünstigen Aufstellung des herrlichen Werkes nicht zu erzielen. Die Oberfläche ist leicht poliert wie beim Kritiosknaben. Studniczka glaubt, daß sie in neuerer Zeit verstärkt worden ist. Ein sehr beschädigter Abguß ist in Berlin, neu geformte sind in Palermo erhältlich. Daß die Statue nicht sizilisch ist, sah zuerst Hauser E. A. 759, er erkannte die Zusammengehörigkeit mit dem Knaben Taf. 35b, den Furtwängler ohne Begründung für äginetisch hielt (Olympia IV S. 20 Nr. 52). Hausers Argument „Die große Virtuosität der Marmorbehandlung, die Stützen verschmäht", ergibt nichts für die stilistische Beurteilung des Werkes, da jene Virtuosität allen Werken der Zeit von einiger Qualität eignet. Am richtigsten urteilte Wolters (Bausteine Nr. 153), wenn er die Statue mit den olympischen Giebelfiguren vergleicht. Sie scheint mir besonders nah dem Atlas und Herakles. Amelung hält die Statue für sizilisch, weil sie abwärts gerichtete innere Augenwinkel hat. S. 179 Anm. sind Beispiele dafür aus anderen Schulen genannt. Diese Augenbildung beweist ebensowenig die sizilische Herkunft, wie die Einteilung des Haares in vom Scheitel ausstrahlende Sektoren. Diese findet sich auch in anderen Schulen. Auf einen Kopf in Cypern: Journ. hell. stud. 1913 Taf. 1 hat Buschor, Olympia S. 37, hingewiesen. Sonst ist noch zu nennen: Spiegelträgerin, Louvre 1689 Cat. Taf. 77. Kopf in Paros; Buschor, Olympia Abb. 32. Jüngling Taf. 31. Pseudosplanchnoptes Jahrb. 1893 Taf. 4. Die Wirkung der Kunst des Kritios auf Sizilien scheint mir durchaus nicht so groß zu sein, wie meist angenommen wird. Die Verwandtschaft einiger sizilischer Werke mit Schöpfungen des Kritios beruht hauptsächlich auf den Zügen, die allen griechischen Werken der Glaukonzeit eignen. Der Kopf Ludovisi ist in seiner weichen, verquollenen Form unattisch und gemahnt an den Kopf in Slg. Biscari (Seradifalco, antichità Sic. V. Taf. 18, 7), auf den mich Bulle hinweist.

3 Urlichs Analecten 8. Berichte der sächs. Akad. 1898 S. 332. Hyde, olympic victor mon. S. 361.

4 Der Jüngling von der Akropolis ist nicht für reine Frontansicht gearbeitet, denn in dieser wird der rechte Unterschenkel etwas verdeckt. Der Reichtum der Formen tritt erst in der Dreiviertelansicht in Erscheinung. Dies kann nur darin seinen Grund haben, daß die Statuette für diese Ansicht konzipiert ist und wohl mit mehreren eine Gruppe gebildet hat.

5 Ostionisch: De Ridder, bronzes de l'acropole Nr. 772. Etruskisch: Nr. 760. Tarentinisch: Nr. 755, vielleicht auch 785.

6 Frickenhaus, Tiryns I S. 88. Furtwängler, Originalstatuen in Venedig.

7 Zuletzt Schröder im Jahrb. 1914 S. 161.

8 Studniczka im Jahrb. 1916 S. 225.

9 Autonom: vgl. Busolt, Gr. Geschichte I² S. 669. 3. Alphabet: Americ. Journal 1913 S. 149 ff.

10 Kekulé-Winnefeld, Bronzen aus Dodona S. 32, 44. Waldstein, Argive Heraion II S. 33 Abb. 63. Vielleicht ist der gleichen Schule noch zuzuweisen die geringe Spiegelstütze aus Tenea in Berlin 8159 und die qualitativ bessere in Bologna aus Slg. Palagi, deren Kopf der Mädchenfigur an der Hydria in New-York verwandt ist. Eine Photo verdanke ich Direktor Ducati.

11 Ath. Mitt. 1912 S. 157 Abb. 2 (Bieber).

12 Der Hilfsbereitschaft Neugebauers verdanke ich eine Reihe neuer Aufnahmen, die nach der neuen Ergänzung des Halses und Haares genommen worden sind. Neugebauer weist mich darauf hin, daß die Oberfläche des Kopfes durch rohes Reinigen gelitten hat.

13 Besonders im Profil wird die Übereinstimmung mit dem Jüngling vom Ptoon deutlich.

KORINTH

1 Furtwängler, Slg. Somzée Text zu Taf. 52 Kl. Schr. II 335.

2 Der Dreifuß aus Korinth J. H. St. 1896 Taf. 12 ist zu schlecht erhalten, als daß man sein Verhältnis zu den Köpfen an korinthischen Pyxiden beurteilen könnte.

3 Ant. Denkm. I 7, 15.

4 Jahrb. 1896 S. 1. In der spartanischen Kolonie Tarent ist der Gymnopädien Apollon auch verehrt worden. Im Ripostiglio de Tullis sind Terrakotten (Tarent, Museum) des nackten Apollon mit Leier gefunden worden. Auch die Dioskuren genossen den gleichen Kult wie in Sparta. Man weihte ihnen Amphoren der gleichen Form wie auf den spartanischen Dioskurenreliefs.

SPARTA

1 Arist. Pol. II 10. Plut. Lyk. 3.

2 Annual of the British school Annual XII ff. Über die Dädaliden vgl. zuletzt Ath. Mitt. 1923 S. 127 (Pfuhl).

3 Paus. V 17, 1, 2.

4 Theodoros: vgl. Overbeck, Schriftquellen 284—293. Bathykles: Paus. III 18, 9, über den Thron vgl. Fiechter im Jahrb. 1919 S. 107.

5 Brunn, Kl. Schr. II 153. Ionischer Einfluß Ath. Mitt. 1898 S. 61.

6 Vgl. Krause, Hellenika I S. 54. Über die Schönheit der Spartaner Her. IX 72. Plut. Lyk. c. 17.

7 Brit. school Ann. XVI S. 258 bes. Abb. 2. Furtwängler, Intermezzi, S. 9 Anm. 7 bemerkt, daß in Athen der Rundschädel, in der Peloponnes der Langschädel vorherrscht. Aus den spartanischen Werken des 6. Jhs. ist zu schließen, daß die Spartaner auch somatisch die dorische Rasse am reinsten vertreten haben.

8 Ath. Mitt. 1907 Taf. 21 (Noack).

9 Österr. Jahresh. 1912 S. 219. Terrakotten nackter Frauen im Orthia-Heiligtum B. S. A. 14 S. 66 Abb. 7.

10 Die sog. lakonischen Vasen haben stilistisch und im Menschentyp, den sie darstellen, mit den unbestritten lakonischen Werken, wie den Heroenreliefs und den nackten Frauenfiguren nichts gemein. Die Skepsis gegen die Lokalisierung dieser Vasengattung in Sparta, die Studniczka im Jhb. 1911 S. 158 Anm. 2 ausspricht, scheint mir durchaus berechtigt. Einige Darstellungen sind nur erklärlich, wenn ihre Maler im Bereich des kyrenäischen Königs lebten. Die im Mutterland im 6. Jh. ungewöhnliche Dekoration mit hellem Grund spricht gleichfalls für Entstehung außerhalb der Peloponnes. Vgl. Poulsen, Orient S. 116. F. R. 151.

11 Die Stützfigur Taf. 45 a kann wohl von einem Werke des Gitiadas einen Begriff geben, der Aphrodite und Artemis unter Dreifüßen in Amyklai gearbeitet hat.

12 Der Bronze aus Leonidi ist verwandt De Ridder, bronzes de l'acropole 809.

13 Furtwängler, Kl. Schr. datiert den Kopf Taf. 53a zu früh, wenn er ihn mit den Greifenköpfen aus Olympia zusammenbringt. Vor der Mitte des 6. Jhs. ist der Kopf schwerlich entstanden.

14 Diese eingeschnittenen Brauen spartanischer Köpfe des 6. Jhs. beruhen ebensowenig auf assyrischem Einfluß (vgl. Elfenbeine aus Nimrud: Hogarth, Ephesos Taf. 29) wie die Faltenbündel eines Tympanonreliefs des 12. Jhs. in Südfrankreich (z. B. Vezeley: Worringer Formprobleme Abb. zu S. 73) etwas mit analogen Gewandstilisierungen der Panaitioszeit (Wagenbesteigende Frau) zu tun haben. Solche Einzelheiten der Form werden nicht als Formeln übernommen, sondern von den Bildnern wiedergefunden, wenn sie etwas Ähnliches im Bildwerk ausdrücken wollen. Die gestaltende Kraft schafft die Form und nicht umgekehrt.

15 Brit. Ann. XIII S. 82 Abb. 19, S. 94 Abb. 27c, S. 101 Abb. 31d, XII S. 328 Abb. 5b.

16 Österr. Jahresh. 1909, S. 269 (Löwy).

17 Ath. Mitt. 1904 S. 46. Der Chiton des Heros hat die breite Mittelfalte, wie sie in der Zeit um 500 üblich ist. Vgl. m. Zeitbestimmung S. 81.

18 Louvre 160, Catologue des bronzes Taf. 17.

AEGINA

1 Klein, Griech. Kunstgeschichte I 345. Der Speerwerfer im Louvre ist italisch, ebenso der Bronzekopf Despuig und der Herakles. Vgl. S. 179 Anm. 15. Der Strangford Apollon wird seit Brunns Darlegungen in den Bayer. Sitzber. 1872 S. 529 meist für äginetisch gehalten. Die auffallend zeichnerische Wiedergabe der Rumpfmuskulatur und die Flächigkeit des Körpers scheidet diesen Apollon m. Er. grundsätzlich von den Giebelfiguren des Aphaiatempels, deren Körper bis in Einzelheiten der Modellierung viel plastischer gesehen sind. Auffallend ist die Unlebendigkeit des Körpers, besonders die schematischen Inskriptionen im Vergleich zum Kopf, der eine gewisse Verwandschaft mit dem wagenbesteigenden Jüngling, Helbig, Führer[3] Nr. 973 hat. Eine Gegenüberstellung des Stangford Apollon mit gleichzeitigen Statuen anderer Schulen: dem Piombino Apollo (Taf. 19), dem Kritiosknaben (Taf. 98), dem Epheben in Girgenti (Taf. 5), dem Krieger aus Sparta (Taf. 51) macht das besonders augenfällig. Buschor, Olympia S. 32 denkt an Böotien. Nach diesen Darlegungen entfernt sich die Statue von mutterländischen Werken und mahnt an die alte, freilich unsichere, Angabe der Herkunft aus Anaphe. Trotz aller Schönheit des Werkes, welche die Abbildungen Br. Br. 51 und die Phot-Mansell kaum ahnen lassen, macht die Statue einen durchaus provinziellen Eindruck. Man könnte als Entstehungsgebiet daher an die südlichen Kykladen mit dorischem Einschlag, wie Thera, als Heimat denken. — Der Kopf aus der Villa der Pisonen ist S. 39 der sikyonischen Kunst zugeteilt worden, ebenso der Poseidon und Faustkämpfer Klein S. 367, 407, 369, 370. Diese Werke stehen dem Apollon Philesios und den als sikyonische Werke vermuteten Bronzen näher als den Köpfen des Aphaiagiebels. Eine Einzelheit wie die „Spitzlocken", mit denen Klein argumentiert, genügen nicht für die Zuweisung. Der Waffenläufer in Tübingen, den auch Buschor, Olympia S. 33, für äginetisch hält, scheint mir attisch zu sein. Sein Körper ist beweglicher und schlanker als in Ägina üblich. Vor allem scheint er sich gut anzuschließen an den Diskobolen von der Akropolis J. H. St. 1921 Taf. 2. Der Kopf Barracco, Helbig[3] 1088 steht den Köpfen aus Medma Notizie Suppl. 1914 viel näher als den Äginetens.

2 De Ridder, Catalogue des bronzes de l'acropole Nr. 749 Abb. 255.

3 Die Verwandtschaft der Spiegelträgerin in Boston mit dem Kriegerkopf hebt Franck, Spiegelstützen, S. 39, hervor.

4 Wagenlenker: Zuletzt Amelung im Jahrb. 1920 S. 59. Die Zuweisung des Wagenlenkers an eine großgriechische Schule braucht nicht identisch zu sein mit der an Pythagoras. Dieser Meister kann die Statue nicht geschaffen haben. Das hat Furtwängler, Bayr. Sitzber. 1907 ausführlich begründet. Es gab in Unteritalien eine Reihe von Schulen oder Werkstätten, die vielleicht zu fassen sein werden, wenn die Terrakottenmagazine in Reggio und Palermo zugänglich gemacht werden. Dem Wagenlenker stehen Terrakotten aus Granmichele nahe: Mon. Linc. XVIII Taf. 1 l. Phot. Alinari 33402.

5 Die thronende Göttin ist unmöglich ostgriechisch, wie Wiegand zu beweisen versucht hat. Ihr steht nahe ein unvollendeter Korentorso in Tarent (im Garten des Museums) und eine thronende Göttin aus Alabaster, in Garagusa bei Metapont gefunden, jetzt im Museum von Potenza. Orsi wird sie veröffentlichen. Auch Terrakotten aus dem ersten Jhrz. des 5. Jhs. im Museum von Tarent Nr. 1017, 1019, die Direktor Quagliati in liberaler Weise zu photographieren gestattete, lassen vermuten, daß die Statue in Berlin in Unteritalien gearbeitet worden ist. Der Kopf aus Tarent in Boston, Catalogue Nr. 6. Er scheint mir der Stele im Conservatorenpalast verwandt, die ich nicht für attisch halten kann (Jahrb. 1911 S. 174). Der Terrakottakopf in Slg. Loeb, Katalog Taf. 10, der eine gewisse Ähnlichkeit mit äginetischen Werken hat, soll in Tarent gefunden sein. Der Kopf in Slg. Barracco: Coll. B. Taf. 30 dürfte den schönen Selinunter Köpfen in Palermo näher stehen.

6 Sphinx in Ägina: Münchener Jahrb. 1907 Taf. 1. Bulle, Schöner Mensch[2] Taf. 244.

MILET

1 Brunn, Kl. Schr. II S. 134. Diese ostgriechische Gruppe ist am sichersten von allen geschieden. Klein, Gr. Kunstgeschichte I S. 148. Curtius Ath. Mitt. 1906 S. 167. Nur scheint sie mir schärfer sondiert werden zu müssen.

2 Weickert, Seelenvogel S. 96 Abb. 25.

3 Antike II Taf. 1.

4 Minns Scythians S. 376 Abb. 279, zu dem Mann in Tigani vgl auch Sieveking Terr. Loeb Taf. 9.

5 Brunn, Kl. Schr. II S. 184, 234. Ath. Mitt. 1890 S. 207, 1904 S. 214.

6 Br. Br. 233.

7 Hamdy-Bey-Reinach, la necropole à Sidon Taf. 12—17. Arch. Jhb. 1894 S. 211 (Studniczka) Anz. S. 10 (Winter).

8 Die Darlegungen von L. Curtius in der Deut. Litt. Zeit. 1927 S. 410, daß der Satrapensarkophag am Ende des 5. Jhs. gearbeitet ist, sind überzeugend. Im Text konnte ich die richtige Datierung nicht mehr einfügen.

9 Österr. Jahresh. 1903 S. 6. Den Sphingen des Sarkophages steht die schönste Münze von Klazomenai Hirsch, Münzkatalog XXV Nr. 2073, nahe.

IONISCHE APOLLINES

1 Déonna, les Apollons archaiques. Die Gründe für die abweichende Beurteilung einiger Apollines sind meinen Darlegungen zu entnehmen. Daß der Torso Taf. 79 nicht attisch ist, beweist eine Gegenüberstellung mit dem annähernd gleichzeitigen attischen Knaben: Schrader, Arch. Marmorskulpt. S. 62.

2 Vgl. Déonna S. 334.

3 Bezeichnung bei Kollmann, Plast. Anatomie[3] S. 44.

4 Ilbergs Jahrb. für Philologie 1915 S. 84

5 New-York: Gisela Richter, Catalogue of bronzes Nr. 87.

6 Diog. Laert. VIII 47, über Pythagoras Förster, Olympische Siegerliste Nr. 92.

7 Xenophon, Memorabilien III 10.

8 Kore Akrop. Mus. 677. Musées d'Athènes Taf. 9. Furtwängler, Meisterwerke S. 715. Lechat, au Musé de l'acropole S. 393, Abb. 44. Klein, Gr. Kunstgeschichte S. 135. Déonna, Apollons S. 312. Pfuhl, Ath. Mitt. 1923 S. 166 trennt die Kore von der samischen Hera.

9 Österr. Jahresh. 1908 Taf. 1.

10 Athen, Nat. Mus. 10. Litt. bei Déonna S. 153 und 310.

11 Bull. corr. hell. 1907 Taf. 20 und 1892 Taf. 10.

12 Athen, Nat. Mus. 20. Litt. Déonna Nr. 31. Dem Kopf ist ein Kopfgefäß im Nat. Mus. aus Böotien verwandt. Direktor Kourouniotis verdanke ich eine Photo.

SAMOS

1 Brunn, Kl. Schr. II S. 125. Die moderne Überschätzung der stilbestimmenden Kräfte der Technik weist L. Curtius, Ath. Mitt. 1906 S. 167 gleichfalls ab.

2 Dädalische Frauen: Mon Piot. XX Taf. 1—3. Napier-asu: Curtius, Antike Kunstgeschichte I S. 247.

3 Berliner Museum 1922 S. 31 Abb. 31. Müller hält die Figur für attisch. Ich wüßte keine zu nennen, die ihr verwandt wäre. Auch der Kopf hat in Athen nicht seinesgleichen. Die Jünglingsfigur B.C.H. 1920 Taf. 10, deren Kopf man mit Taf. 72a vergleichen könnte, ist eine moderne Fälschung.

4 Diese und andere Elfenbeinfiguren aus Ephesos pflegen ins 7. Jh. gesetzt zu werden. Poulsen, Orient S. 108 kommt durch diese unmögliche Datierung zu seiner verkehrten Beurteilung der kretischen Kunst. Die Elfenbeinfigürchen gehören dem 6. Jh. an, wie auch Rumpf bei Bethe, griech. Dichtung S. 79 gesehen hat.

5 Auch hier wäre es falsch, Einfluß von Formen anzunehmen. Diese Falten haben im 2. Jhtd. ägypt. Frauen (Schäfer, Kunst des alten Orient S. 324/5), im 7. Jh. die Frau aus Eleutherna. Die Gegenüberstellung dieser Werke beweist, wie grundverschieden das Wesen des Werkes sein kann, wenn auch eine Form gleich ist.

6 Über die samische Weichlichkeit Athen. XII 526 ff. F. H. G. 199b, 480. Der Knabentorso aus dem Giebel des Apollotempels in Delphi unterscheidet sich erheblich von den übrigen Figuren, die mit Wahrscheinlichkeit dem Athener Antenor zugeschrieben werden (Jahrb. 1906 S. 5 [Studniczka]). Nackte Körper des Antenor können wir mit dem Knaben zwar nicht vergleichen. Die Gewandfiguren lassen aber dennoch deutlich erkennen, daß der Formenvortrag dieses Meisters niemals weich oder zart ist, sondern stets hart und markant. Das ist besonders deutlich in der Stilisierung der langen Haarsträhnen. Während die gleichzeitigen Bildhauer sich nicht genug tun können, das schwellend Weiche und Schmiegsame des Haares zum Ausdruck zu bringen, verzichtet Antenor auf alle Rundung und gibt die Strähnen als kantige Stege wieder, die wagrechte Kerben tragen. Von den Pferdetorsen, die immerhin eine Vorstellung von seiner Modellierung des Nackten geben können, gilt das gleiche. Während andere Bildner der gleichen Zeit das Sehnige und Schmiegsame auch am Pferdekörper wiedergeben, gibt er Einzelheiten an Hautfalten und Adern und stellt seinem derben Gestaltungswillen entsprechend einen plumpen Pferdetypus dar. Der Knabentorso weicht also völlig ab von der künstlerischen Artung der übrigen Giebelfiguren. Vergleichen wir ihn mit attischen Werken aus dem letzten Viertel des 6. Jhs., dem Theseus aus Eretria (Ant. Denkm. III 29), dem Torso auf der Burg (Schrader Arch. Marmorwerke S. 62) und den Metopen des Athener Schatzhauses, so erhellt,

daß Attiker auch Knabenkörpern, wie dem Theseus auf der Akropolis ein festeres Karnat, einen sehnigeren Bau geben, an dem die Muskeln, wenn auch noch so zart, in ihrer gymnastisch trainierten Schwellung erfaßt sind. Die Zusammenstellung Taf. 66 dürfte erweisen, daß der delphische Torso den „samischen" näher steht als den attischen. In meiner Zeitbestimmung hatte ich S. 81 auf einige Torse als Verwandte verwiesen, die nach den obigen Darlegungen der ionischen Kunst zugeschrieben werden dürfen.

7 Jahrb. 1899 S. 73. Ath. Mitt. 1906 S. 171. Winter, Kunst i. Bild 201, 4. Protomen aus Rhodos: Salzmann, Kamiros Taf. 12.

8 Fouilles de Delphes IV Taf. 16. Winter, Kunst in Bild 209, 1. — Bei dem schlechten Erhaltungszustand der Athena Akropolis Mus. 625 ist vor allem von der Wiedergabe des Gewandes auszugehen, die mit der annähernd gleichzeitiger Sitzfiguren zu vergleichen ist wie Nr. 498 Lechat, Au Musée de l'acropole S. 190 Abb. 14, Nr. 618 Lechat S. 196 Abb. 21; Nr. 620 Lechat S. 438 Abb. 46 (Rösch, Altertümliche Marmorwerke von Paros, stellt diesen Torso zu einem in Paros gefundenen, obwohl sich die Gewandstilisierung grundsätzlich von dem ionischen Werk unterscheidet, die Figur Nr. 620 ist gewiß attisch). An attischen Werken hat das Gewand stets eine größere Dichte und Schwere, so eng nebeneinander stehende Falten gibt es in der attischen Plastik nicht, selbst an dem Relieffragment aus der Zeit des schönen Athenodot Akrop. 356 (vgl. meine Zeitbestimmung Taf. II 14) sind die Falten mehr auseinander gebreitet. Da sich zur Gewandbehandlung der Endois-Athena nur in der ionischen Plastik Analogien finden, kann wohl die schon von Löschke vermutete ionische Herkunft des Endoios nicht mehr bezweifelt werden. Anders urteilt Pfuhl in den Ath. Mitt. 1923 S. 178.

9 Der Torso Rösch, Marmorwerke von Paros Taf. 1 II ist in manchem verwandt.

10 London 197. Catalogue Taf. 1. Hirsch, Coll. Lambros Dattari VIII Taf. 113.

NAXOS

1 Sauer: Athen. Mitt. 1892 S. 37. Furtwängler, Meisterwerke S. 711. Klein, Gr. Kunstgeschichte I S. 135. Schrader, Auswahl S. 22. Pfuhl: Ath. Mitt. 1923 S. 165.

2 Ich kann diese brettartige Kore 1744 der schwellenden runden 1577 Kunst und Künstler XIII S. 539, nicht verwandt finden. Jahrb. 1920 S. 102 Anm. 4 (Schmidt).

3 Der Beweis, daß alle von Dinsmoore dem Siphnierhaus zugeschriebenen Friese wirklich zugehören, ist noch nicht erbracht; m. Zeitbestimmung S. 19 Sicher ist, daß beide Stile an dem Gebäude vorhanden sind. Es ist das vielleich so zu erklären, daß die Siphnier es den Knidiern an Pracht gleichtun wollten und deshalb dieselben Künstler genommen hatten — der altertümliche Giebel wäre so verständlich — und daß sie dann aus unbekannten Gründen die Vollendung anderen Künstlern übertragen haben. Möglich ist aber auch, daß von Anfang an der Reliefschmuck auf einige Werkstätten verteilt wurde, wie das am Altar in Pergamon und dem Erechtheion der Fall war. Wilhelm, Beitr. zur gr. Inschriftenkunde 137, las die Inschrift auf dem Gigantenschild: τάδε καὶ τ'ὄπισθεν ἐποίει, woraus hervorgeht, daß zwei Künstler am Fries gearbeitet haben. Vgl. zuletzt Pauly-Wissowa Suppl. IV 1254 (Pomtow).

4 Der jüngere Torso aus Aktium ist kantiger als der ältere. Seine Brustmuskeln sind nur wenig nach unten zu abgesetzt. Der ältere Torso ist runder und steht dem Leukiosapollon in Samos nicht fern.

5 Rev. arch. 1899 I Taf. 13—15. Joubin, la sculpt. avant Phidias S. 125.

6 Zeitschrift für bildende Kunst 1921 S. 95 (Jacobsthal).

PAROS

0 Zuerst auf Paros hat Furtwängler in der Festschrift für H. Brunn 1893 gewiesen. Rösch hat in seiner Kieler Dissertation 1914 alles auf Paros Gefundene gesammelt, aber nicht erkannt, daß darunter unvereinbare Werke sind. Archermos von Chios hat auf Paros gearbeitet (Ath. Mitt. 1902, 196) und wohl auch Bildhauer aus anderen Teilen von Hellas, um vor solch verborgener Tücke des Steins bewahrt zu bleiben, die die Thasier zwang, den Koloß ihres Apollon unvollendet liegen zu lassen, nachdem sie den Block von Paros nach Thasos geschafft hatten. Bull. cor. hell. 1921 S. 117. Jahrb. 1925 Anz. S. 331 Abb. 8. Über Paros Curtius im Text zu Br. Br. 601. Déonna, les Apollons S. 333, der die parischen Torsen im wesentlichen richtig zusammengestellt hat. Schrader, Auswahl S. 22. Daß es eine parische Kunst gab, leugnet Pfuhl, Ath. Mitt. 1925 S. 165.

1 Der sehr zerfressene Kopf Bull. corr. hell. 1925 S. 526 scheint ihm verwandt.

2 Akrop. Mus. 663 Lechat au Musée S. 377, Abb. 40.

3 Die Kore in München Glypt. Nr. 51. Über die Tracht vgl. Ath. Mitt. 1925 S. 137 wo die ältere Lit.

4 Vielleicht auch die Athena 658 Schrader Arch. Marmorskulpt. 60 Abb. 50.

5 Vgl. auch die Nike in Syrakus: Mon. Linc. XXV Taf. 15 und Pergamon VII Beil. 1.

CHIOS

1 Die Beurteilung der Kunst von Chios ist durch die vermeintliche Nike des Archermos in Athen auf falsche Bahnen geleitet worden. Selbst als erkannt worden war, daß die Nike in Athen nicht zur Plinthe mit der Archermosinschrift gehört, wurde sie für die chiotische Plastik weiter in Anspruch genommen. Déonna, les Apollons S. 317. Sie ist gewiß eine der ältesten geflügelten Niken. Es ist daraus aber nicht zu schließen, daß sie aus diesem ikonographischen Grund für Chios in Anspruch zu nehmen ist. Die vielen Bronzen geflügelter Niken aus dem 6. Jh., die auf der Akropolis gefunden worden sind, beweisen die Verbreitung dieses Typus. Die kunstgeschichtliche Stellung dieser Nike scheint mir nach den vorhandenen Denkmälern noch nicht bestimmbar. Sicher ist, daß sie nicht chiotisch ist, denn die Insel gehört den Vasenfunden nach durchaus zum ostionischen Formenbereich. Mit nesiotischer Kunst hat sie nicht viel gemein, auch nicht mit dem wohl parischen Kopf in Wien (Slg. Wix) Taf. 71a. Am ehesten ist sie dem Apollon aus Thera verwandt. Vielleicht gehört sie der Kunst der südlichen Kykladen an. Der dorische, von Brunn, Kl. Schr. II S. 130, zuerst gesehene Einschlag fände dann die beste Erklärung. Die delische Nike ist nicht wesentlich vor der Mitte des 6. Jhs. entstanden. Die Differenzierung der Lider und die ausgeprägte Tränenkarunkel gibt es in älterer Zeit nicht. Über die Nike von Delos: Ath. Mitt. 1923, 161. Der Kopf Warocqué Nr. 1 ist der Nike gleichzeitig, aber nicht näher verwandt.

2 Verwandt ist eine Terrakottafigur in Boston, Köster, Terrakotten 24.

3 Pfuhl, Jhb. 1926 S. 8, bemerkt die Unterschiede des Kopfes von den Tyrannenmördern, hält aber beide doch für attisch.

4 Die Grabungen in Chios haben erwiesen, daß die auch in Naukratis häufig gefundene Keramik in Chios hergestellt wurde. Deltion 1915 S. 64, 1916 S. 190. Ein gut vergleichbarer Kopf ebda. S. 200 Abb. 22. Die Münzen von Chios ausführlich behandelt von Agnes Baldwin, New-York 1915. Stilistisch zugehörig sind die von Thrakien. Dikaia: Hirsch, Kat. XIII Nr. 563.

5 Die hocharchaischen Frauentorsen: Lechat, la sculpt. att. S. 172, gehören noch dem 7. Jh. an und sind von der Dädalidenkunst Kretas nicht zu trennen. Öst. Jahresh. 1909 S. 243, von ihnen sehe ich keine Verbindung zu späteren Werken möglich. Vgl. Ath. Mitt. 1923 A. 163.

EINE NORDGRIECHISCHE SCHULE

1 Terrakotten aus Medma: Thronende Göttin, auf deren Schoß Eros ähnlich dem Bostoner steht, dann Oberkörper einer aufwärts blickenden Frau mit erhobenen Armen, Notizie degli scavi 1914, Suppl. S. 55 Abb. 107, 108, 112. Arch. Jahrb. 1921 Anz. S. 158 Abb. 35. Terrakotten aus Granmichele Mon. Linc. VII Taf. 7. Verwandt: Not. scav. 1909 S. 379.

2 Phot. des Inst. Athen Mykonos 26.

3 London, Brit. Mus. 21. Br. Br. 101 b.

4 Daß die Heimat dieser Werke in der nördlichen Aegäis zu suchen ist, darf vielleicht auch daraus geschlossen werden, daß in den Bildern Polygnots das Stimmungshafte den Beschreibungen nach sehr stark ausgeprägt war.

PYTHAGORAS

1 Furtwängler hat zuerst in einigen Torsen (Pollux, Athlet Boboli und dem Torso in Delos) Werke des Pythagoras erkannt, Meisterwerke S. 346; Lechat, Pythagoras hat die literarische Überlieferung behandelt, Curtius im Text zu Br. Br. 601 würdigt die Kunst dieses individuellsten Meisters des herben Stils. Die Torse im Louvre und Delos I und II glaube ich ebenso wie das Grabrelief anders beurteilen zu müssen. Den Adoranten in Boston weist er S. 20 einem anderen, Pythagoras verwandten, ionischen Meister zu. Die Verwandtschaft der Bronze mit dem Diskobolen Ludovisi hebt er ebda. hervor.

2 Bulle, Der schöne Mensch[2] 17, 43.

3 Br. Br. 541. Br. Br. Text zu 601 S. 20. Die Härte und lineare Präzision römischer Kopien beweist an sich noch nicht, daß das Urbild aus Bronze war. Gerade der Erzguß ermöglicht ganz weiche Formen, wie die hier behandelten Kleinbronzen beweisen.

4 Journ. of hell. stud. 1921 Taf. 2. Die Bronze in Boston ist unveröffentlicht, sie ist von geringerer Arbeit als die athenische.

5 Lechat, Pythagoras S. 55. Curtius S. 19.

6 Br. Br. 292/3.

7 Regling, Die Münze als Kunstwerk 382 Taf. 17. Vielleicht gibt die Münze die von Cic. Verr. II 87 genannte Statue wieder.

8 Unter der Wirkung von Werken des Pythagoras dürfte noch entstanden sein die Peplosfigur in Catania (gute Photos im Arch. Sem. München) und ein Jünglingstorso in Reggio, London, Cat. of bronzes 514. Coll. Lambros Dattari 211, 212. Babelon, bronzes du Cab. des médailles Nr. 99. München N. J. 84 K 1722. Eine ähnl. Bronze in Syrakus (unveröffentlicht). Notizie degli scavi 1913 Suppl. S. 33 Abb. 40.

9 Euripides Autolykos: Κακῶν γὰρ ὄντων μυρίων καθ' Ἑλλάδα οὐδὲν κάκιόν ἐστιν ἀθλητῶν γένους.

10 Über Milon: Förster, Olympioniken Nr. 122.

ATHEN

1 Widerspruch regt sich erst seit kurzem. Vgl. Pfuhl in den Ath. Mitt. 1923 S. 153. Die Göttin mit dem Granatapfel in Berlin (Antike II Taf. 1) spricht vernehmlich von der Überlegenheit der attischen Plastik schon vor der Mitte des 6. Jhs. über die ionische Kunst.

2 Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen. Lechat, au Musée de l'acropole.

3 Die Giebelfiguren aus Eretria, Werke der Jahre um 520, stehen den attischen am nächsten. Die Amazone ist eine Verwandte der Kore 671. Mit den gleich-

zeitigen chalkidischen Vasen, wenn diese wirklich in Euböa gemacht sind, verbindet die Giebelfiguren nichts. Den übrigen ionischen Schulen stehen sie fern. Eine Verwandtschaft mit dem Siphnierfries vermag ich nicht zu erkennen. (Pfuhl in Ath. Mitt. 1925, S. 164 Anm. 1).

4 Br. Br. 552.

4a Ath. Mitt. 1890 S. 5. Pfuhl, Ath. Mitt. 1925 S. 169, urteilt anders.

5 Smith, Parthenon Taf. 25, über die att. Peplostracht, Jhb. 1926 S. 12 (Pfuhl).

6 Athena Promachos: Ephim. arch. 1887 S. 142 Taf. 7. Etwa ein Jahrz. jünger ist die Bronze Berlin 6218 Arch. Zeit. 1873 Taf. 10. Furtwängler, Kl. Schr. I S. 328, 5. Neugebauer, Führer, Abb. 15.

7 Pindar Frg. 46.

8 L. Curtius hat im Text zu Br. Br. 601 den attischen Ursprung des Kassler Apoll schon richtig erkannt. Er wird erwiesen durch die beste Replik des Parthenoskopfes in Kopenhagen. Auf die übrigen Werke, vor allem auf die Jünglingsstatue (New-York Bull. 1926 S. 156), deren Original schon Furtwängler mit der Lemnia in Verbindung gebracht hat, kann hier nicht eingegangen werden.

SCHLUSS

1 Relief in Sparta: Ath. Mitt. 1887 Taf. 12. Letorelief: Bull. corr. hell. 1888 Taf. 4. Stele in Samos: Ath. Mitt. 1900 Taf. 13.

2 „Diese hellsten Köpfe desjenigen griechischen Stammes, der in späteren Jahrhunderten die Naturwissenschaft und Philosophie ‚erfand', lassen bereits eine Vorstellungsart erkennen, die von weitem eine Gefährdung der ganzen Welt plastischer Gestaltungen geistiger Kräfte droht, welche das höhere Altertum aufgebaut hatte." Rohde, Psyche S. 44. Xenophanes lehnte die Gymnastik ab. Athen. X 413.

ZU DEN EXKURSEN

1 E. Franck, Standspiegel, hat S. 88 die Verwandtschaft der Nr. 3 u. 4 schon hervorgehoben. Den Spiegel Coll. Lambros Taf. Nr. 212 Taf. 17 möchte ich aber ebenso wie sein männliches Gegenstück der kalabrischen Plastik zurechnen.

2 Den Kopf in London haben Collignon Bull. corr. hell. 1893 S. 294 und Studniczka Arch. Jahrb. 1896 S. 263 u. Ilbergs Jhb. 1906 S. 549 dem Kreis des Antenor, also Athen zugeschrieben. Das scheint mir unmöglich. Die Antenorkore ist nicht wesentlich älter als der Kopf Webb. Die von Studniczka auch gesehenen Unterschiede erklären sich demnach nicht durch die verschiedene Entstehungszeit und zeugen gegen den attischen Ursprung. Die Antenorkore hat herbe Wangen, weit geöffnete Augen und Lippen, die frei sind von der weichen Schwellung des Kopfes in London. Auch wirkt das Stirnhaar an attischen Werken nie so toupéhaft. Die Weichlichkeit des zartschwellenden Fleisches dürfte den Kopf den oben genannten nähern und von den attischen trennen. Attische Weichheit ist immer sehniger. Ähnlich urteilt Pfuhl, Ath. Mitt. 1923 S. 181 Anm.

3 Vielleicht gehört auch ein Kopf aus Selinunt (Festschrift für Benndorf Taf. 6) zu diesem Bereich.

4 Sowohl im Kopftypus, als auch in der Wiedergabe des Gewandes, zu dessen Zinnensaum man Rösch, Altertüml. Marmorwerke von Paros Taf. 1, das Taubenmädchen im Conserv. Pal. Helbig[3] 974 und die Amphora des Andokides in Berlin F. R. 133 vergleiche, dürfen für ion. Ursprung sprechen. Ein Vergleich mit gleichzeitigen attischen Koren, wie der des Enthydikos und der aus den Propyläen dürfte das bestätigen.

5 Furtwängler, Kl. Schr. II Taf. 46 links.

6 Auch die Jünglingsstele in Samos ist zu vergleichen Ath. Mitt. 1900 Taf. 13.

VERZEICHNIS DER MUSEEN

Athen, Akropolis-Museum

10 Hydrophore 156
35 »Blaubart« 156
577 Handwerkerrelief 164
599 Kriegertorso 164
609 Euthydikoskore 160
619 Samische Kore 121
622 Hermes 159
625 Athena des Endoios 124
641 Kore 160
644 Kopf 145
660 Kopf 172
669 Kore 159
674 Kore 158
677 Samische Kore 121, 123
681 Antenorkore 160
682 Kore 145
684 Kore 158
688 Kore 161
689 Blonder Knabenkopf 78
695 Relief Sinnende Athena 163
698 »Kritiosknabe« 162
1360 Kore 136
1441 Herakles 101

Nationalmuseum, Marmor

1 Nikandre 128
39 Alxenorstele 129
55 Relief aus Tegea 94
61 Kopf aus Eleusis 159
64 Kopf 41
82 Relief mit Palladien 164
96 Kopf 139
741 Grabrelief 107
1848 Peplostorso aus Rhamnus 164
1940 Kopf 102
1949 Kopf von einem Relief 145
3459 Kriegerkopf 66
Kopf aus Ägina 139
40 Stele aus Abdera 139
Kopf vom Dipylon 156
3344 Relief des Stephanephoros 162
3476/7 Archaische Basen 176
3613 »Leonidas« 170
Laufende aus Eleusis 172

Athen, Nationalmuseum, Bronzen

4586 Knabe 124
5760 Peplosfigur 33
6086 Artemis 83
6163 Zeus 83
6174 Knabe 93
6192 Zecher 93
6197 Spiegelträgerin 83
6440 Zeuskopf 101
6445 Jüngling 73
6447 Kriegerkopf 100
6493 Kore 107
6514 Tänzerin 35
6590 Jünglingskopf 81
7399 Spiegelträgerin 33
7402 Jüngling 72
7408 Knabe mit Hahn 62
7412 Diskobol 43
7464 Diskobol 35
7465 Spiegelträgerin 92
7533 Jünglingstorso 42
7539 Hermes 65
7541 Mädchen 92
7547 Knabe 96
7548 Mädchen 91
7549 Reiter 83
7575 Spiegelträgerin 70
7576 Spiegelträgerin 28, 57
7598 Karmos 93
7605 Peplosfigur 26, 57
7614 Hydrienträger 93
7703 Spiegelträgerin 101
11752 Frauenfigur 57
11761 Poseidon 39
12347 Kriophoros 42
12349 Knabe 73
12449 Spiegelträgerin 57
13053 Hirt 101
13058 Mädchen 92
13060 Hirt 60
13061 Hirt 93
13209 Zeus 83
13217 Hirt 61
13219 Hirt 64
13662 Läufer 95
14789 Hoplit 93

Athen, Nationalmuseum, Bronzen
6149 Samierin 121
14922 Thronende Göttin 57

Sammlung Carapanos
24 Läufer 93
27 Reiter 65

Basel, Historisches Museum
Kriophoros 42

Berlin, Altes Museum, Antiquarium
6342 Kopf aus Kythera 172
6376 Spiegelträgerin 83
7103 Spiegelträgerin 70
7429 Kore 107
7644 Artemis 57
7933 Stützfigur 92
8089 Knabe 62
8576 Diadumenos 71
8622 Kore 121
10161 Spiegelträgerin 57
10561 Zeus 74
10780 Beter 59
10781 Kriophoros 42
10782 Mann 65
10820 Spiegelträgerin 91
30082 Spinnerin 57
Fr. 11 Spiegelträgerin 70
Fr. 1828 Knabenkopf 79

Altes Museum, Skulpturensammlung
536 Kopf 133
731 Heroenrelief 90
732 Heroenrelief 91
735 Grabstele 130
1482 Stele Giustiniani 143
1555 Apollon aus Naxos 129
1574 Thronende Frau 105
1577 Kore mit Steinhuhn 173
1599 Anaximander 128
1631 Frauenkopf 123
1744 Kore 128
Laufende Frau 143

Boston, Fine Arts Museum, Marmor
11 Grabstele 15

Boston, Fine Arts Museum, Marmor
5 Kopf 47
96. 710 Jüngling 62
98. 668 Mädchen 75

Bronzen
99. 489 Kriophoros 42
03. 996 Jüngling 74
04. 6 Kriophoros 42
04. 7 Spiegelträgerin 101
Spiegelträgerin 33
Kopf aus Sparta 92
Silen 72
Spiegelträgerin 70
Artemis aus Mazi 92

Breslau, Universität
Spiegelträgerin 33

Brüssel, Musée du Ciquantenaire
Spiegelträger 82
Eumenidenrelief 90

Candia
Relief 144

Chalkis
Theseus 157

Chatsworth
Apollon 166

Cherson
Grabstele 130

Cleveland
Kopf 164

Compiègne, Museum
Kouros 124

Delos, Museum
Sphinx 139
Jünglingstorse 52, 111, 150
Apollon der Naxier 128
Koren 129, 135

Delphi, Museum
Kleobis 65

Delphi, Museum
Kouros 112, 124, 133
Laufende Frau 125
Sphinx der Naxier 129
Leukippidenfries 128
Polos der Siphnischen Karyatide 129
Grabrelief 136
Karyatide vom Siphnierhaus 138
Karyatide vom Knidierhaus 145

Dresden, Albertinum, Bronzen
Spiegelträgerin 70
Peplosfigur 57

Marmor
30 Knabenkopf 41

Florenz, Mus. arch.
Bronzetorso 53
Idolino 72

Frankfurt, Liebig-Haus
Diadumenos 82
Aphrodite 92

Girgenti, Museum
Jüngling 72

Gotha, Museum
Spiegelträgerin 57

Ince-Hall
Relief mit thronendem Gott 139

Karlsruhe
Spiegelträgerin 253, 70

Kassel
Herakles 93

Konstantinopel, Ottoman. Mus.
9 Satrapensarkophag 109
14 Stele aus Syme 130
80 Anthropoide Sarkophage 108
239 Relief mit Gorgone 107
240 Branchide 121
248/9 Thronende Frauen 105
374 Kouros 111, 133

Konstantinopel, Ottoman. Mus.
518 Heraklesrelief 139
526 Stele aus Dorylaion 139
530 Kopf aus Rhodos 122
1142 Stele aus Nisyros S. 23, 144
532 Athena aus Leptis 171
Elfenbeinfiguren aus Ephesos 121

Kopenhagen, Ny-Carlsberg
1a Kouros 111, 132
2 Kopf aus Meligu 93
11 Kopf Rayet 161
12 Kopf 100
21 Kore 128
23 Korenrelief 90
294 Spiegelträgerin 96

Nationalmuseum
202 Spiegelträgerin 50
Spiegelträgerin 170

Leipzig, Sammlung Fiedler
Hirt 61

Sammlung Klinger
Relief 139

Grassi-Museum
Spiegelträgerin 70

Liwadhia
Relief 139

London, Brit. Mus., Bronzen
188 Aristomacha 70
197 Peplosfigur 171
208 Läuferin 93
212 Faustkämpfer 43
240 Spiegelträgerin 70
241 Spiegelträgerin 70
242 Spiegelträgerin 33
Standspiegel 70

Marmor
8—16 Branchiden 105
50 Kore 173
86 Relief mit Wagenzug 105
94 Harpyienreliefs 105
96/7 Peplosfiguren 131, 170

London, Brit. Mus., Marmor
207 Kouros aus Marion 112, 124
208 Apollo Townley 39
29 Columna caelata 173
Kopf aus Ephesos »sleeping head« 107
3* Kopf Webb 172
93 Sphingenrelief 120

Lyon
Spiegelträgerin S. 26, 33

Madrid
2. 024 Mädchen 92

Mariemont
7 Kopf 164
31 Palladion 92
145 Peplosfigur 171
184 Jüngling 82
188 Reiter 172
207 Frauenfigur 57

München, Museum antiker Kleinkunst
Spiegelträgerin 33, 57
Spiegelträgerin 91

Glyptothek
47 Apollo von Tenea 74
241 Horenrelief 139

Nauplia
Terrakotten 57

Neapel, Museo Nazionale
98 Borgiastele 139
831 Apollon 84
834 Jüngling 72
5608 Jünglingskopf 39
Athena Santangelo 171

New-York, Metropolitan-Museum
Bronzen
17 Jüngling 96
25 Mädchen 91
28 Spiegelträgerin 91
58 Phauleas 93

New-York, Metropol.-Mus., Bronzen
78 Diskophor 97
79 Jüngling 149
88 Jüngling 82
751 Spiegelträgerin 33
Hydria 76
Gigant 100
Bronzetorso 124
Jünglingskopf 150
23. 160. 31 Mädchen 91

Marmor
07. 306 Kore aus Paros 135
Jünglingskopf 156
Jünglingskopf 133

Olympia, Museum
Hera 92
Mänade 39, 48
Kriegerköpfe 66

Oxford, Ashmolean-Museum
Tänzerin 83
Hoplit 93
Maaßrelief 136

Paris, Louvre, Bronzen
2 Apollon aus Piombino 39
108 Knabe 82
138 Mädchen 91
140 Stützfigur 35
145 Palladion 92
154 Dionysos 62
163 Jüngling 63
169 Frauenfigur 57
171 Laufende Frau 57
219 Krieger 93
297 Frauenfigur 57
1688 Spiegelträgerin 34
1689 Spiegelträgerin 170
1690 Spiegelträgerin 33
1691 Spiegelträgerin 83
1692 Spiegelträgerin 83
Spiegelträgerin 26
Herakles 64

Louvre, Marmor
686 Hera des Cheramyes 120
687 Apollo 129

Paris, Louvre, Bronzen
690 Gewandfigur 131
696 Nymphenrelief 125
701 Relief aus Pharsalos 141, 171
766 Grabrelief 107
2718 Kopf 173
2792 Heroentorso 52
3106 Kopf Ward 144
3109 Athenakopf 102
Jünglingskopf 157
Jünglingskopf 159
Zeus Rampin 159
Kore 106

Petit Palais
Spiegelträgerin 28, 33

Cabinet des médailles
200 Spiegelträgerin 70
201 Spiegelträgerin 83
313 Hirt 61
734 Doppelherme 93
928 Jüngling 165

Sammlung Béarn
Apollon 71

Paros
Kouroi 111, 133
Nike 171
Kopf 144

Petersburg, Eremitage
Spiegelträgerinnen 101

Providence, Rhode Island
Hirt 61

Richmond, Sammlung Cook
46 Spiegelträgerin 33

Rom, Sammlung. Barracco
Kriophoros S. 50

Museo Mussolini
Kore vom Aventin 145

Vatikan
Athenakopf 149

Rom, Vatikan
Charitenrelief des Sokrates S. 50

Villa Albani
991 Relief 144

Thermenmuseum
Diskobol Ludovisi 97, 149
Relief Ludovisi 143
Nike Cortile 66, 171

Prof. Amelung
Kouros 111, 133

Samos
Stehender Mann 106
Kouros 124
Flötenspieler 121
Philippe 121
Kopf mit Mütze 122

Sofia, Museum
Stele 139

Sparta, Museum
Anachibiosstele 90
278 Terrakottafigur 91
447 Dioskurenrelief 90
450 Korenrelief 90
575 Dioskurenrelief 90
655 Pfeilerrelief 139
Trompeter 93
Frau mit Cymbeln 92

Stockholm, Museum
Kouros 124

Straßburg, Universität
Kopf 139

Syrakus, Museum
Kouros aus Leontinoi 111
Kouros aus Granmichele 110, 124
Jüngling aus Aderno 146

Thasos
Torrelief 125
Silenrelief 139

Theben
Herakles 64

Wien, Hofmuseum
Herakles 82
427 Jüngling 82
2925 Spiegelträgerin 91

Wien, Palais Lanckoronski
Athenarelief 164

Sammlung Trau
Mädchen 91

Sammlung Wix
Kopf 133

TAFELVERZEICHNIS

1. Apollo aus Piombino. Louvre. Phot. Giraudon.
2. Hermes Kriophoros. Boston. Phot. Giraudon.
3. Männlicher Torso. Louvre. Phot. Giraudon.
4. Dionysos. Louvre. Phot. Giraudon.
5. Ephebe. Girgenti. Eig. Aufnahme.
6. Apollo. Coll. Béarn. Nach Fröhner Coll. Béarn Tf. 5.
7. Knabenkopf. Berlin. Phot. Treue.
8. Opferndes Mädchen. Boston. Eig. Aufnahme.
9. Diskophoros. New-York. Phot. des Mus.
10. Relief. Louvre. Phot. Giraudon.
11. Relief, Stephanephoros. Athen Nat. Mus. Phot. Arch. Inst.
12. Apollokopf. Chatsworth. Nach Burlington Exhibition Catalogue 1904 Tf. 2.
13. Sechs attische schwarzfigurige Amphoren: a) Athen Nat. Mus. Nach Weickert Seelenvogel S. 96. b) München. Nach Pfuhl, Malerei III, Tf. 47, Abb. 200. c) München. Phot. Piehler. d) Paris Cab. Méd. Phot. Giraudon. e) Würzburg. Phot. Lochmüller. f) Louvre. Nach Pottier, Album II Tf. 79.
14. Neun attische Stamnoi: a) London. Pfuhl, Malerei III Tf. 104 Abb. 361. b—d) Louvre. Phot. Giraudon. e) Würzburg. Phot. Lochmüller. f) New-York Hearst Coll. Phot. Beazley. g) Palermo. Eig. Aufn. h) Boston. Phot. d. Mus. i) Neapel. Phot. Sommer.
15. Vier sikyonische Frauenfiguren: a) Lyon. Phot. Fromentin. b, c) Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. d) Privatbesitz.
16. Zwei Spiegelträgerinnen: a) Boston. Phot. d. Mus. b) London. Eig. Aufn.
17. Zwei Spiegelträgerinnen: a) Paris Petit Palais. Phot. Giraudon. b) Kopenhagen Nat. Mus. Phot. Bengtson.
18. a) Frauenfigur. Louvre. Phot. Giraudon. b) Apollon. Payne Knight. Eig. Aufn. c) Spiegelträgerin. Louvre. Phot. Alinari.
19. Apollo aus Piombino. Louvre. Phot. Giraudon.
20. a) Hermes Kriophoros. Boston. b) Torso aus Phoiniki. Athen Nat. Mus. c) Diskobol. Athen Nat. Mus. Eig. Aufn.
21. a) Jüngling aus Abai. Privatbesitz. Nach Mél. Perrot Tf. 3. b) Faustkämpfer. London. Eig. Aufn.
22. Neun sikyonische Köpfe: a) Boston. Phot. d. Mus. b) Athen Nat. Mus. Phot. d. Mus. c) Olympia. Phot. Arch. Inst. Athen. d) Spiegelträgerin. Louvre. Phot. Alinari. e) Kopf des Apollo Philesios. Milet. Phot. d. Berl.

Mus. f) Kopf. Neapel. Nach Br. Br. 506. g) Terrakottakopf. Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. h) Poseidon. Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. i) Kopf. Dresden. Phot. d. Mus.

23. Vier argivische Frauenfiguren: a) Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. b) München. Phot. Piehler. c) Berlin. d) Dresden. Phot. d. Mus.
24. Demeter. a) Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. b) Artemis. Berlin. Phot. d. Mus.
25. Zwei Spiegelträgerinnen: a) Gotha. Phot. Jandt. b) Athen Nat. Mus. Eig. Aufn.
26. Spinnerin. Berlin. Phot. Treue.
27. a) Jüngling. Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. b) Zeus. Privatbesitz. c) Jüngling. Berlin. Phot. d. Mus.
28. a) Beter. Athen Nat. Mus. b) Hirt. Athen Nat. Mus. c) Hirt. Providence. Phot. d. Mus.
29. a) Jüngling mit Hahn. Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. b) Jüngling. Privatbesitz. c) Jüngling. Boston. Phot. d. Mus.
30. a) Zeus. Theben. Phot. d. Mus. b) Herakles. Louvre. Phot. Giraudon.
31. Jüngling. Athen Nat. Mus. Eig. Aufn.
32. a) Kriegerkopf. Athen Nat. Mus. Phot. d. Mus. b, c) Olympia. Phot. d. Arch. Inst. Athen.
33. a) Spiegelträgerin. Athen. Phot. d. Arch. Inst. b) Aristomacha. London. Eig. Aufn. c) Spiegelträgerin. Berlin. Phot. d. Mus.
34. Mädchen am Griff einer Hydria. New-York. Phot. d. Mus.
35. Drei Jünglingsfiguren: a) Boston. Eig. Aufn. b) Athen Nat. Mus. Phot. d. Mus. c) Athen Nat. Mus. Eig. Aufn.
36. Zwei Jünglingsfiguren: a) Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. b) Berlin. Phot. d. Mus.
37. Zeus. Berlin. Phot. d. Mus.
38. Kopf des Epheben in Girgenti. Eig. Aufn.
39. Kopf des „Blonden Knaben". Athen Akropolis Mus. Eig. Aufn.
40. a) Zeus. b) Spiegelträgerin. c) Artemis. Athen Nat. Mus. Eig. Aufn.
41. a) Herakles. Wien. Phot. Heidenreich. b) Zeus. Athen Nat. Mus. Phot. d. Mus. c) Herme. Privatbesitz.
42. Vier Jünglingsfiguren: a) Louvre. Phot. Giraudon. b) Mariemont. Phot. d. Mus. c) Wien. Phot. d. Mus. d) Pest. Phot. d. Mus.
43. a) Kopf des Apollon. Neapel. Phot. Alinari. b) Kopf. Athen Nat. Mus. Phot. d. Arch. Inst.
44. Spartaner: a) Relief. Berlin. Phot. Bardt. b) Wien. Phot. Reiffenstein.

c) Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. d) Brüssel. Phot. d. Mus. e) Boston. Eig. Aufn. f) Kopenhagen Ny-Carlsberg. Phot. Bengtson.

45. a) Kore. Berlin. Phot. d. Mus. b) Kore. Wien Sammlung Trau. Phot. Reiffenstein.
46. Spiegelträgerin. New-York. Phot. d. Mus.
47. a) Artemis. Boston. Eig. Aufn. b) Athena. Mariemont. Phot. d. Mus. c) Spiegelträgerin. Kopenhagen Ny-Carlsberg. Phot. Bengtson.
48. a) Läuferin. London. Phot. Mansell. b) Läufer. Athen Nat. Mus. Eig. Aufn.
49. Spartaner: a) Mädchen. Athen Nat. Mus. Phot. d. Mus. b) Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. c) New-York. Phot. d. Mus. d, e) Athen Nat. Mus. Phot. Arch. Inst. f) Athen Nat. Mus. Eig. Aufn.
50. a) Diskophor. New-York. Phot. d. Mus. b) Hoplit. Athen Nat. Mus. Nach Deltion 1916 Tf. A. c) Trompeter. Sparta. Phot. d. Brit. School.
51. „Leonidas". Athen Nat. Mus. Nach Gips. Phot. d. Brit. School.
52. Diskophor. New-York. Phot. d. Mus.
53. Spartanerköpfe: a) Läuferin. London. b) Gelagerter Jüngling. Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. c) Mädchenfigur. New-York. d) Kopf aus Sparta. Boston. Phot. d. Mus.
54. Zwei Spiegelträgerinnen: a) Petersburg. Nach Materiali 1907 Tf. 2. b) Boston. Eig. Aufn.
55. a) Herakles. Athen Akropolis Mus. Terrakotta. Eig. Aufn. b) Gigant. New York. Phot. d. Mus.
56. Athenakopf. Louvre. Phot. Giraudon.
57. a) Milesier. Tigani. Phot. Arch Inst. b) Hera. Louvre. Phot. Giraudon.
58. a) Milesier. London. Br. Br. 143. b) Samier. Konstantinopel. Phot. Sebah.
59. Jüngling. Paris Cab. méd. Phot. Giraudon. b) Milesier. Delphi. Nach Fouilles de Delphes V Tf. 1. c) Samier. Stockholm. Nach Brising Tf. 14.
60. Milesierinnen: a) Athen Nat. Mus. Eig. Aufn. b) Privatbesitz. c) Louvre. Nach Bull. de corr. héll. 1908 Tf. 3. d) Gorgone. Konstantinopel. Phot. Sebah.
61. Kopf aus Ephesos. London. Phot. Macbeth Donaldson.
62. Drei ionische Köpfe: a) Athen Akropolis Mus. Eig. Aufn. b) London. Phot. Mansell. c) Berlin. Phot. d. Mus.
63. Bärtiger Kopf. Louvre. Phot. Giraudon.
64. Drei Jünglingstorsen: a, c) Syrakus. Eig. Aufn. b) Athen Akropolis Mus. Nach Ath. Mitt. 1900 Tf. 15.

65. Drei Jünglingstorsen: a) Eretria. Nach Buschor. Olympia Abb. 2. c, d) Mykonos. Nach Br. Br. Text zu Tf. 601.

66. Drei Jünglingstorsen: a) Athen Nat. Mus. Phot. Welter. b) London. Eig. Aufn. c) Delphi. Nach Bull. de corr. hell. 1901, Tf. 13.

67. Syrakus. Jünglingstorso aus Granmichele. Eig. Aufn.

68. Jüngling. New York. Phot. d. Mus.

69. Samische Frauenfiguren: a) Konstantinopel. Nach Hogarth, Ephesos Tf. 21, 6. b) Athen Akropolis Mus. Nach Ephimeris 1888 Tf. 6. c) Berlin. Phot. d. Mus. d) Athen Nat. Mus. Nach Olympia Ergebnisse IV, Tf. 7.

70. Samische Köpfe: a) Konstantinopel. Phot. Sebah. b) Berlin. Phot. d. Mus.

71. Vier Köpfe: a) Wien. Nach Österr. Jahreshefte 1908 Tf. 1. b) Athen Nat. Mus. Nach Furtwängler, Aegina Tf. 82. c) Delphi. Nach Fouilles Tf. 5. d) Athen Akropolis Mus. Phot. Alinari.

72. Vier Köpfe: a) Berlin. Phot. d. Mus. b) Athen Nat. Mus. Phot. Arch. Inst. c) Athen, Akropolis Mus. Eig. Aufn. d) Marseille. Nach alter Photo.

73. Gewandfiguren: a) Louvre. Phot. Giraudon. b) London. Nach Salzmann, Camiros Tf. 17. c) London. Phot. Mansell. d) Kopenhagen Nat. Mus. Eig. Aufn.

74. Vier Frauenfiguren: a) Louvre. Nach Bull. de corr. hell. 1900 Tf. 12. b) London. Nach Buschor, Olympia Abb. 18. c) Delphi. Nach Fouilles IV Tf. 9. d) Berlin. Phot. d. Mus.

75. Zwei Grabstelen: a) Athen Nat. Mus. Phot. Alinari. b) Neapel. Phot. Sommer.

76. Grabstele. Cherson. Phot. d. Mus.

77. Grabstele. Petersburg. Phot. d. Mus.

78. Knabentorsen: a) Kopenhagen Ny-Carlsberg. Phot. Bengtson. b) Delphi. Nach Fouilles IV S. 56 Abb. 27.

79. Knabentorso. Rom Prof. Amelung. Phot. Faraglia.

80. Kopf in New-York. Phot. d. Mus.

81. Grabrelief. Delphi. Phot. Alinari.

82. Frauentorsen: a, c) New-York. Phot. d. Mus. b) Delos. Nach Bull. de corr. héll. 1879 Tf. 14.

83. a) Kore. Delos. Nach Bull. de corr. hell. 1879 Tf. 17. b) Nike. Athen Akropolis Mus. Phot. Rohrer.

84. Karyatide. Delphi. Nach Fouilles IV Tf. 8. b) Nike. Athen Akropolis Mus. Phot. Rohrer.

85. Vier Köpfe: a, b) Delphi. Nach Fouilles IV 17, 28. c) Konstantinopel. Phot. Sebah. d) Straßburg. Nach Michaelis Straßburger Antiken S. 10.
86. Reliefs: a) Sparta. Nach Ath. Mitt. 1904 Tf. 2. b) München. Nach Arndt-Amelung 2954.
87. Zwei Köpfe: a) Athen Akropolis Mus. Phot. Arch. Inst. b) Athen Nat. Mus. Nach Ephimeris 1901 Tf. 8.
88. Jüngling. New York. Phot. d. Mus.
89. 90. Syrakus. Jüngling aus Aderno. Phot. Ist. fotografico.
91. Diskobol. Rom Therm. Mus. Phot. Faraglia.
92. Athenakopf. Vatikan. Phot. Faraglia.
93. Vier Köpfe: a, b) New-York. Phot. d. Mus. c) Vatikan. Phot. Faraglia. d) Syrakus. Ist. fotografico.
94. Acht attische Köpfe: a) Athen Nat. Mus. Phot. Arch. Inst. b) Blaubart. Athen Akropolis Mus. Nach Ath. Mitt. 1922 Tf. 15. c) New-York. Phot. d. Mus. d) Louvre. Nach Bull. de corr. hell. 1892 Tf. 5. e) Chalkis. Nach Ant. Denkm. II Tf. 29. f—h) Athen Akropolis Mus. Phot. Alinari.
95. Sechs Köpfe: a) Louvre. Nach Gaz. arch. 1887 Tf. 11. b, c, d) Athen Akropolis Mus. Phot. Alinari. e) Athen Akropolis Mus. Nach Jahrb. 1887 Tf. 9. f) Athen Akropolis Mus. Nach Schrader, Marmorskulpturen Abb. S. 1.
96. a, b) Cleveland. Phot. d. Mus. c) Athen Akropolis Mus. Nach Schrader, Auswahl S. 34 Abb. 34. d) Boston. Phot. d. Mus.
97. Jünglingskopf. Kopenhagen Ny-Carlsberg. Phot. Bengtson.
98. Jüngling. Athen Akropolis Mus. Nach Schrader, Auswahl Tf. 16.
99. Jüngling. Paris Cab. méd. Phot. Giraudon.
100. Sinnende Athena. Athen Akropolis Mus. Phot. Alinari.

NACHWORT

Bei Abschluß der Arbeit, die vor zwei Jahren der Philosophischen Fakultät der Universität Würzburg als Habilitationsschrift vorlag, ist es Gebühr all denen zu danken, die durch mannigfache Hilfe und Unterstützung das Zustandekommen des Buches ermöglicht haben: vor allem den Leitern der Sammlungen, welche die meisten griechischen Bronzen bergen: in Athen P. Kastriotis, K. Kourouniotis, G. Oikonomos und in Berlin A. Neugebauer. Eine sehr wesentliche Förderung brachte dem Verfasser eine Reise durch die Vereinigten Staaten, die ihm sein hochverehrter Lehrer Franz Studniczka und Edward Perry Warren ermöglicht haben und die Theodor Wiegand durch Fürsprache bei der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft unterstützt hat. Es ist ihm Bedürfnis, seinen aufrichtigen Dank für diese außerordentliche Förderung auszusprechen, die ihm diese Reise nicht nur für seine Arbeit gebracht hat, sondern die sie ihm auch durch Erweiterung seines Gesichtskreises überhaupt bedeutet. Nicht minder aber ist der Verfasser Miss Gisela M. A. Richter am Metropolitan Museum in New-York und L. D. Caskey am Fine Arts Museum in Boston für vielfältige Hilfe beim Studium der Sammlungen und der Beschaffung von Photographien zu lebhaftem Dank verpflichtet. Aber auch sonst haben die Arbeit viele in- und ausländische Archäologen und Sammler gefördert, denen auch hier noch einmal gedankt sei, besonders den Herren am Britischen Museum A. Smith, H. B. Walters und E. Forsdyke, E. Michon am Louvre nnd E. Babelon am Cabinet des médailles, sodann P. Arndt, W. Amelung, D. J. Beazley, H. Bulle, J. Bankó, L. Curtius, S. H. dem Herzog von Devonshire, H. Diepolder, H. Frarie, J. Fahritny, E. Gabrici, F. Johannsen, P. Herrmann, K. Heidenreich, P. Mingazzini, P. Orsi, N. Pappadakis, E. Poulsen, E. Pottier, Ch. Picard, K. Purgold, Q. Quagliati, Earle Rone, J. Sieveking, F. Studniczka, M. Scheede, H. Schrader, C. Trau, Fr. Thompson, K. Weickert, O. Waldhauer, W. Woodward für Auskünfte, Photographien und Erlaubnis, die ihnen anvertrauten Denkmäler zu veröffentlichen.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00086 1696